Орр. 553й/5

<36633658270010

Bayer. Staatsbibliothek
<36633658270010

Fried. v. Schlegel's
sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

Fünfter Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

Wbg/48/356

Friedr. v. Schlegel's

sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

Studien

des

classischen Alterthums.

Fünfter Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

Studien
des
classischen Alterthums.

Dritter Theil.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Kritik und Theorie

der

alten und neuen Poesie.

Vorrede.

Beide Abhandlungen, welche zusammen diesen Band anfüllen, sind einer vergleichenden Theorie und durchaus geschichtlichen Kritik der gesammten Dichtkunst, in einem größern welthistorischen Maaßstabe, gewidmet. Und da eine jede derselben, aus einer andern und verschiedenen Epoche meiner literarischen Laufbahn herrührt, so geben sie beide auch wieder unter sich zu einer in mancher Hinsicht vielleicht belehrenden Parallele Anlaß. Die erste Abhandlung über das Studium der antiken Dichtkunst, bildete den Anfang und die Grundlage aller meiner Arbeiten und Studien über das classische Alterthum. Das nachfolgende Gespräch aber rührt aus einer Epoche her, in welcher jener neue Geist zuerst rege wurde, der sich nachher vielfältig weiter entwickelt hat, und oftmahls mit dem Nahmen der neuen Schule belegt worden ist. Welche Vereinigung von Kenntnissen, und welches Zusammenwirken von Talenten, in jenem ersten so bezeichneten Keime eigentlich verstanden war und noch beisammen lag, ehe die verschiedenen Zweige nachher so weit von einander getrennt worden; davon wird eben dieses Gespräch eine leb-

hafte Erinnerung anregen, und vielleicht auch dadurch für manchen um so anziehender sein. Bei der neuen Ueberarbeitung und Erweiterung dieser beiden Werke in ihrer gegenwärtigen Gestalt, hat mich dieselbe Idee geleitet, wovon ich die Grundsätze schon in der Vorrede zum vierten Bande angedeutet habe.

I.

Ueber das Studium der griechischen Poesie.

1795 — 1796.

Vorrede.

Eine Geschichte der griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfange umfaßt auch die der Beredsamkeit und der historischen Kunst. Die wahrhafte Geschichte des Thucydides ist nach dem richtigen Urtheile eines griechischen Kenners zugleich ein schönes Gedicht; und in den Demosthenischen Reden, wie in den Sokratischen Gesprächen ist die dichtende Einbildungskraft zwar durch einen bestimmten Zweck des Verstandes beschränkt, aber doch nicht aller Freiheit beraubt, und also auch der Pflicht, schön zu spielen, nicht entbunden; denn das Schöne soll sein, und jede Rede, deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne bildet, ist ganz oder zum Theil Poesie.

Wesentlich dazu gehörend ist auch die Geschichte der römischen Poesie, deren Nachbildungen uns nur zu oft für den Verlust der ursprünglichen Werke schadlos halten müssen. Die Geschichte der griechischen Kritik und die Bruchstücke, welche sich etwa zu einer Geschichte der griechischen Musik und Mimik finden möchten, sind ihr so unentbehrlich, als die Kenntniß der ganzen griechischen Göttersage und Sprache in allen ihren Zweigen, und nach allen ihren Umbildungen.

In den verborgensten Tiefen der Sitten- und Staatengeschichte muß dasjenige oft erst entdeckt werden, wodurch allein ein Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte aufgelöst, ergänzt, die zerstreuten Bruchstücke geordnet, die

scheinbaren Räthsel erklärt werden können; denn die Kunst, die Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst unter einander verflochten, daß ihre Kenntniß sich nicht trennen läßt. Und überhaupt ist die griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen einzelnen Theil stückweise vollkommen richtig zu erkennen.

Wie unermeßlich die Schwierigkeiten einzelner, vielleicht sehr kleiner Theile dieses großen Ganzen sind, darf ich mit Stillschweigen übergehen. Alle Kenner wissen, wie viel Zeit und Anstrengung es oft kostet, nur eine falsche Zeitangabe zu berichtigen, einen Nebenzweig der Göttersage prüfend zu reinigen, die vollständig gesammelten Bruchstücke auch nur eines einzigen Dichters bis zur Reife zu verarbeiten.

Eine vollendete Geschichte der griechischen Poesie aber würde auch nicht etwa dem Gelehrten allein Gewinn bringen, und nur dem Geschichtsforscher eine bedeutende Lücke in der Geschichte der Menschheit ausfüllen. Sie ist zugleich eine wesentliche Bedingung der Vervollkommnung des deutschen Kunstgefühls, so wie der Kunst selbst, welche in unserm Antheil an der europäischen Bildung gewiß nicht die unbedeutendste Stelle einnimmt.

Vielleicht redet die nachstehende Abhandlung mehr vom Modernen, als die Aufschrift derselben Sammlung erwarten läßt, oder zu erlauben scheint. Indessen war es doch nur nach einer nicht ganz unvollständigen Charakteristik der neuern Poesie möglich, das Verhältniß der antiken Dichtkunst zur neuern, und den Zweck des Studiums der classischen Poesie überhaupt und für unser Zeitalter insbesondre zu bestimmen.

Diese Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie ist nur eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen; ein Versuch, dessen Mängel

Niemand lebhafter empfinden kann als ich, den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebieth des Schönen durch eine scharfe Gränzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen; ein Versuch, zu beweisen, daß das Studium der griechischen Poesie nicht bloß eine verzeihliche Liebhaberei, sondern eine nothwendige Pflicht aller Kunstfreunde, welche das Schöne mit ächter Liebe umfassen, aller Kenner, die allgemeingültig urtheilen wollen, und aller Denker sei, und immer bleiben werde, welche die reinen Gesetze der Schönheit, und die ewige Natur der Kunst vollständig zu bestimmen unternehmen.

Die kurze Charakteristik der griechischen Poesie in diesem Aufsatze, bitte ich nicht zu prüfen, ohne die weiter ausgeführte Geschichte der griechischen Poesie, sowohl der epischen, als der lyrischen, so weit wir diese in dem vorhergehenden Bande vorgelegt haben, damit zu vergleichen. Jene ausführlichere Darstellung enthält die Belege, die nähere Bestimmung, und die weitere Ausführung der hier gefällten Urtheile.

Die Freunde der neuern Poesie werden, was in der Einleitung dieser Abhandlung gesagt ist, nicht als mein Endurtheil über die neuere Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, daß ein solches Kunsturtheil einseitig sei, wenigstens nicht übereilen. Meine Absicht ist nicht allein auf die Verherrlichung der alten, sondern eben so sehr auf die Vervollkommnung und innre Idee der neuern Poesie gerichtet; ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele studiert und ich glaube einige zu kennen. Geübte Denker werden indessen leicht errathen, warum ich grade diesen Standpunkt und Ideengang wählen mußte.

Giebt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so

müssen sie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung zum Maaßstab der Würdigung der neuern Poesie; so kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als daß die neuere Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig widerspricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht nicht einmal Ansprüche auf objektive Allgemeinheit; welches doch die erste Bedingung des reinen und unbedingten künstlerischen Werths ist, und ihr Ideal und Ziel ist das Interessante, d. h. das subjektiv Anziehende und dichterisch Wirkende. Ein Urtheil, welchem das Gefühl laut widerspricht! Man hat schon viel gewonnen, wenn man sich diesen Widerspruch nicht läugnet. Dieß ist der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der neuern Poesie zu entdecken, das Bedürfniß und die Nothwendigkeit einer classischen Poesie für den vollständigen Stufengang der ganzen Kunstbildung zu erklären, und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der neuern Kunst überrascht und belohnt zu werden, indem man die eigentliche Idee derselben an ihrer rechten Stelle und im Zusammenhange des Ganzen aus dem Grunde erkennt.

Wenn irgend etwas die Unvollkommenheit dieses Versuchs entschuldigen kann, so ist es die innige Wechselwirkung der Geschichte der Menschheit und der praktischen Philosophie, im Ganzen sowohl als in einzelnen Theilen. In beiden Wissenschaften sind noch unermeßliche Strecken Land urbar zu machen. Man mag ausgehen, von welcher Seite man will, so müssen Lücken bleiben, welche nur von der andern Seite her ergänzt werden können. Auch ist die Sphäre der antiken und der neuern Poesie zusammen genommen so groß, daß man schwerlich in jedem Felde derselben gleich einheimisch sein kann, man müßte denn etwa nirgends recht zu Hause sein.

Sind die ersten Grundlinien und äußersten Umrisse nur richtig angelegt; so kann jeder Kunstkenner, der zur Uebersicht des großen Ganzen nicht unfähig, und auch nur in einem kleinen Theile des ganzen Bezirks recht bekannt ist, von seiner Seite zur näheren Bestimmung und zur weiteren Ausführung beitragen.

Schillers Abhandlung über die sentimentalen Dichter *) kann außer dem, daß sie unsere Einsicht in den Charakter der interessanten Dichtung erweitert, auch selbst über die Gränzen des Gebieths der classischen Kunst ein neues Licht geben. Es werden von dieser Seite und genommenen Ansicht aus, besonders auch einige Punkte in dem Abschnitte von dem Ursprunge und der ursprünglichen Künstlichkeit der neuern Poesie, wesentlich mit berührt und näher bestimmt. Man urtheilt einseitig und ungerecht, wenn man die letzten Dichter der alten Kunst wie bisher nur nach den Grundsätzen der objektiven Dichtung würdigt. Die natürliche und die künstliche Dichter-Bildung greifen in einander, und die Spätlinge der antiken Dichtkunst sind zugleich die Vorläufer der neuern Poesie.

So treu auch die bukolischen Dichter der Sicilischen Schule die rohe Natur nachahmen; so ist doch eigentlich diese Rückkehr mitten aus dem Schooß der verderbtesten Kunst zur verlornen Natur der erste Keim der sentimentalen Dichtung. Auch wird in dem griechischen Idyll nicht immer das Natürliche, sondern oft schon das Naive, d. h. das Natürliche im Gegensatz mit dem Künstlichen dargestellt, welches nur der sentimentale Dichter darstellt. Jemehr sich die

*) Im 12. Stück der Horen 1795. Auch Einiges aus der Abhandlung im 11. Stück, und im 1. Stück. 1796.

idyllischen Dichter der Römer von der treuen Nachahmung roher Natur entfernen, und der Darstellung eines goldnen Zeitalters der Unschuld nähern, um so weniger sind sie antik, um so mehr gehören sie der herrschenden Idee nach, der neuern Poesie an. Die Satiren des Horatius sind zwar mehrentheils noch, was auch die des Lucilius waren: poetische Ansichten, und poetische Aeußerungen römischer Geselligkeit und römischen Witzes, wie die dorischen Mimen und die Sokratischen Dialogen, der dorischen und der Sokratischen Geselligkeit und geselligen Bildung. Aber einige ursprünglich römische Oden und Epoden des Horaz und zwar nicht die schlechtesten, sind allerdings sentimentale Satiren, in dem Schillerischen Sinne des Worts, indem sie den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals darstellen. Der sentimentale Anstrich der spätern, von ihrem ursprünglichen Charakter ausgearteten römischen Satire, wie auch nach Schillers treffender Bemerkung des Tacitus und Lucian, ist unverkennbar. Die Elegien der römischen Triumvirn aber sind lyrisch und nicht sentimental. Selbst in denjenigen hinreißenden Gedichten des Propertius, wo Stoff und Geist ursprünglich römisch ist, findet sich kaum eine Spur von einer Beziehung auf das Verhältniß und den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals, welches das charakteristische Merkmahl der sentimentalen Dichtungen ist. Doch findet sich in allen, vorzüglich im Tibull, wie in den griechischen Idyllen eine Sehnsucht nach einfacher ländlicher Natur, aus Ueberdruß an der ausgearteten städtischen Bildung.

Aeußerst überraschend ist es ferner, daß die griechischen Erotiker in der Anordnung des Ganzen, im Colorit der Darstellung, in der Manier der Gleichnisse, und selbst im Periodenbau schon durchaus dem Modernen sich nähern.

Ihr Princip ist nicht ein Streben nach unbestimmtem Stoff und bloßem Leben überhaupt, sondern wie auch in Oppians lehrendem Naturgedicht und noch viel früher in den Sotadischen Gedichten, ein subjektiver Reiz und nicht mehr rein künstlerisches Interesse an einer bestimmten Art von Leben, an einem materiellen Stoff. Man vergleiche den Achilles Tatius zum Beispiel mit einer äußerst mittelmäßigen italienischen oder spanischen Novelle. Nach Absonderung des Nationalen und des Zufälligen wird man die vollkommenste Gleichheit bemerken.

Auffallend war es mir, und wohl zur Bestätigung dienend, daß in Schillers treffender Charakteristik der drei sentimentalen Dichtarten, das Merkmahl eines Interesse an der Wirklichkeit des Idealen, in dem Begriff einer jeden derselben stillschweigend vorausgesetzt, oder sichtbar angedeutet wird. Die objektive Dichtkunst aber weiß von keinem Interesse, und macht keine Ansprüche auf Realität. Sie strebt nur nach einem Spiel, das so würdig sei, als der heiligste Ernst, nach einem Schein, der so allgemeingültig und gesetzgebend sei, als die unbedingteste Wahrheit. Eben daher ist auch die Täuschung, deren die interessante Darstellung bedarf, und die künstlerische Wahrheit, die ein Gesetz der schönen Poesie ist, so durchaus verschieden. Wir müssen an das goldne Zeitalter, an den Himmel auf Erden wenigstens vorübergehend ernstlich glauben, wenn die sentimentale Idylle uns entzücken soll. So bald wir im Gegentheile wahrnehmen, daß der sentimentale Satiriker nur finster träume, oder verläumde, sobald er uns unwahr erscheint; mag er dann auch noch so viel poetischen Schwung haben, so kann er uns nur unterhalten, aber nicht mehr ergreifen und begeistern.

Es ist äußerst wichtig, dieses charakteristische Merkmahl

der interessanten Darstellung nicht zu übersehen, weil man sonst in Gefahr geräth, das Sentimentale mit dem Lyrischen zu verwechseln. Nicht jede poetische Aeußerung des Strebens nach dem Unendlichen ist sentimental; sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion und empfindsamen, d. h. in der Empfindung beruhenden und sie anregenden Betrachtung über das Verhältniß des Idealen und des Realen verknüpft ist; es mag nun dieses Verhältniß als glückliche Uebereinstimmung, wie in den idyllisch seligen Dichtungen, als feindlicher Gegensatz, wie in den Satiren, oder als ein schwebender Mittelzustand unbefriedigter Sehnsucht und wehmüthiger Erinnerung aufgefaßt werden, wie in der Elegie. Wenn das reine, unbestimmte, eigentlich auch an keinen einzelnen Gegenstand gefesselte Streben nach dem Unendlichen, nicht unter allem Wechsel der Gefühle herrschende Stimmung des Gemüths bleibt, wie in den Bruchstücken der Sappho, des Alcäus, Bacchylides und Simonides, den Pindarischen Gedichten, und dem größten Theil der nach dem Griechischen gebildeten Horazischen Oden, die nicht sentimental, sondern lyrisch sind; so ist gar keine vollendete lyrische Schönheit denkbar. Das allgemeine Streben nach innrer und äußrer Begränzung, welches das Zeitalter des Ursprungs der ersten bürgerlich geordneten Republiken und der lyrischen Dichtkunst der Griechen so charakteristisch unterscheidet, war die erste Aeußerung des erwachten Vermögens des Unendlichen. Nur dadurch ward lyrische Anlage zur lyrischen Kunst, welche man dem Kallinus, Tyrtäus, Archilochus, Mimnermus und Solon nicht absprechen kann, wenn sich gleich jene erhabne Stimmung und hohe Schönheit in ihren Bruchstücken noch nicht findet, wie in jenen reiferen Erzeugnissen der blühenden Lyrik. Nicht jede poetische Darstellung des Unendlichen und in seiner Art Unbedingten und unbedingt

Vollkommnen ist sentimental. Im ganzen Gebieth der classischen Dichtkunst ist die Darstellung des einzigen Sophokles unbedingt vollkommen; das Unbedingte oder Unendliche wird aber auch im Aeschylus und Aristophanes dargestellt. Jener, wiewohl er sein Ideal nicht erreicht, gewährt eine lebendige Erscheinung unendlicher Willenskraft und hoher Einheit; dieser eine lebendige Erscheinung unendlicher Lebensfülle. Die charakteristischen Merkmahle der sentimentalen Darstellung dagegen sind das Interesse an der Wirklichkeit des Ideals, das Reflexionsgefühl über das Verhältniß des Idealen und Realen, und die Beziehung auf einen individuellen Gegenstand der idealisirenden Einbildungskraft des dichtenden Subjects. Nur durch das Charakteristische, d. h. durch die Darstellung des Individuellen wird die sentimentale Stimmung zur Poesie. Die Sphäre der interessanten Darstellung wird daher durch die drei Arten der sentimentalen Dichtung bei weitem nicht ganz erschöpft; und nach dem Verhältniß des Sentimentalen und Charakteristischen kann auch in der interessanten Dichtung eine Art von Styl Statt finden, durch die strenge Reinheit der sentimentalen Beziehung, oder der herrschenden Gefühls-Idee, und durch die Fülle der charakteristischen Wahrheit. Für jene mag Petrarca, für diese aber Shakespeare zum Beispiel dienen.

Nun ist es aber schon nach der Meinung der meisten Philosophen ein charakteristisches Merkmahl des Schönen, daß das Wohlgefallen an demselben unintereſſirt sei; und wer nur zugiebt, daß der Begriff des Schönen für die praktische Ausführung bestimmt und doch specifisch verschieden sei von allen andern moralischen Forderungen oder Aufgaben, wenn er jenen Begriff auch nur problematisch aufstellt, und seine Gültigkeit und Anwendbarkeit unentschieden läßt, der kann die-

ses nicht läugnen. Das Schöne ist also nicht das Ideal der neuern Poesie und von dem Interessanten noch durchaus und wesentlich verschieden.

Im ganzen Gebieth der Kunstwissenschaft ist die Ableitung und Nachweisung des Interessanten und der Stelle, welche es in der darstellenden Kunst einnimmt, vielleicht die schwerste und verwickeltste Aufgabe. Der Rechtfertigung des Interessanten muß die Erklärung der Entstehung dieses Gefühls vorangehen. Nachdem die vollendete natürliche Bildung der Alten entschieden gesunken, und ohne Rettung ausgeartet war, ward durch den Verlust der geschichtlich gegebnen endlichen Wirklichkeit, und die Zerrüttung der einst so vollendeten Form, ein Streben nach unendlicher Realität veranlaßt, welches bald herrschender Ton des Zeitalters wurde. Ein und dasselbe Princip erzeugte die ungeheuern Ausschweifungen der Römer, und nachdem es in der Sinnenwelt seine Hoffnung getäuscht sah, das seltsame Phänomen der Neuplatonischen Philosophie, und die allgemeine Tendenz jener merkwürdigen Periode, wo der menschliche Geist in das Unendliche zu verschweben und sich zu verlieren schien, nach einem universellen und metaphysischen Glauben. Der entscheidende Moment der Römischen Sittengeschichte, da der Sinn für schönen Schein und sittliche Spiele ganz verloren ging, und das menschliche Geschlecht zur nackten Realität herabsank, ist scharfsinnigen Geschichtsforschern nicht unbemerkt geblieben. Läßt sich nun erweisen, daß auch durch die glücklichste natürliche Bildung, welche der Vervollkommnungsfähigkeit wie der Dauer nach nothwendig beschränkt sein muß, der Imperativ des Schönen nicht vollkommen befriedigt werden kann; und daß die künstliche Dichter-Bildung, welche nur auf die völlig aufgelöste natürliche Bildung folgen konnte, und da anfangen mußte,

wo jene aufgehört hatte, nähmlich mit dem Interessanten, manche Stufen durchgehen müsse, ehe sie nach den Gesetzen einer objectiven Kunstwissenschaft und dem Beispiel der classischen Dichtkunst zum objectiven Schönen gelangen könne; so ist eben damit auch bewiesen, daß das Interessante, als die nothwendige Vorbereitung zur unendlichen Vervollkommnung der gesammten Kunst-Anlage, künstlerisch erlaubt sei. Denn der Imperativ der Kunst ist unbedingt, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, so muß er wenigstens durch die endlose Annäherung der künstlichen Bildung immer mehr erreicht werden. Nach dieser Ableitung, welche eine eigne Wissenschaft der angewandten Poetik begründet, ist das Interessante dasjenige, was provisorischen Kunstwerth hat. Zwar hat das Interessante nothwendig auch intellectuellen oder moralischen Gehalt; ob aber auch Werth, daran zweifle ich. Das Gute, das Wahre soll gethan, erkannt, nicht dargestellt und empfunden werden. Auf eine Menschenkenntniß, welche aus dem Shakespeare, auf eine Tugend, welche aus der Heloise geschöpft sein soll, wollen wir keinen besondern Werth legen; so viel Rühmens auch diejenigen davon machen, welche gern recht viel Empfehlungsgründe für die Poesie anhäufen. Selbst in der Kunst hat das Interessante aber nur eine provisorische Gültigkeit.

So gefährlich es nun ist, neue Kunstwörter zu prägen, so schien es mir doch, und scheint mir auch noch jetzt durchaus nothwendig, die Tragödie des Sophokles und des Shakespeare, Dichtarten, welche sich fast durch alle Merkmahle entgegengesetzt sind, durch ein bedeutendes Beiwort zu unterscheiden. Doch scheint mir die Benennung einer philosophischen Tragödie selbst nicht die schicklichste zu sein. Besser wäre es vielleicht, die Tragödie, deren Begriff in der reinen Poetik

2*

oder objectiven Kunstwissenschaft aufgestellt wird, und deren Beispiel die griechische Dichtart liefert, die objective; die Shakespearsche Dichtart hingegen, welche aus sentimentalen und charakteristischen Bestandtheilen ein in sich vollkommnes und vollkommen selbstständiges interessantes Ganzes organisirt, die interessante Tragödie zu nennen. Will man fernerhin auch die Dichtart des Corneille, Racine und Voltaire, aus übertriebner Schonung gegen den Sprachgebrauch, Tragödie nennen; so könnte man sie durch das Beiwort der französischen unterscheiden, um gleich daran zu erinnern, daß dieses nur eine nationale Kunstform und Dichtart sei.

Den besten Commentar für diese Theorie und den gesammten künstlerischen Standpunkt in der nachstehenden Abhandlung würde eine ganz in diesem Sinne vollendete Geschichte der Attischen Tragödie geben. Sie würde nicht allein den höchsten Gipfel, welchen die classische Dichtkunst erreicht hat, genau bestimmen, sondern auch die Bildungsstufen ihrer Geschichte am deutlichsten erklären. Denn wie nach der Meinung des Platonischen Sokrates, was sittliche Vollkommenheit eigentlich sei, in der größern Masse des Staats sichtbarer ist, als im einzelnen Menschen; so sind die Bildungsgesetze der griechischen Kunstgeschichte in der attischen Tragödie, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit größerer Schrift ausgeprägt, und leichter vollständig zu erkennen.

Sind indessen die Verhältnisse der griechischen Poesie zur modernen und zur griechischen Bildung überhaupt nach ihren Bildungsstufen und Arten, ihren Gränzen und Bildungsgesetzen hinreichend bestimmt; so sind auch die Umrisse und der Entwurf des Ganzen im Wesentlichen vollständig verzeichnet, wie es in nachstehender Abhandlung versucht worden.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst; und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Princip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern.

Es springt in die Augen, daß die neuere Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch nicht erreicht hat; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie ist zwar nicht arm an Werken, in deren unerschöpflichem Gehalt die forschende Bewunderung sich verliert, vor deren Riesenhöhe das erstaunte Auge zurücksinkt; an Werken, deren übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und besiegt. Aber die stärkste Erschütterung, die reichhaltigste Thätigkeit sind oft am wenigsten befriedigend. Eben die trefflichsten Gedichte der Neueren, deren hohe Kraft und Kunst Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht selten das Gemüth, nur um es schmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als sie geben. Befriedigung findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelös't wird, wo alle Sehnsucht schweigt. Dieß ist es, was der Poesie unseres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber Uebereinstimmung und Vollendung, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine

vollständige Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde. Die Kunst ist deshalb nicht verloren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft von allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anregen lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüths mit irgend etwas anzufüllen und um der unleidlichen Länge ihres Daseins wenigstens auf einige Augenblicke zu entfliehen. Der Nahme der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt: mit abentheuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber überall, wo ächte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Ueppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe, verworrne Dürftigkeit. Dagegen giebt es bei uns auch eine bessere Kunst, deren Werke unter denen der gemeinen, wie hohe Felsen aus der unbestimmten Nebelmasse einer entfernten Gegend hervortreten. Wir treffen in der neuern Kunstgeschichte hie und da auf Dichter, welche in der Mitte eines versunkenen Zeitalters Fremdlinge aus einer höhern Welt zu sein scheinen. Mit der ganzen Kraft ihres Gemüths wollen sie das Ewige, und wenn sie in ihren Werken Uebereinstimmung und Befriedigung noch nicht völlig erreichen, so streben sie doch so mächtig nach denselben, daß sie die gerechteste Hoffnung erregen, das Ziel der Poesie werde nicht ewig unerreichbar bleiben, wenn es anders durch Geisteskraft und Kunst, durch Bildung und Wissenschaft erreicht werden kann. Allein eben gerade in dieser bessern Kunst selbst offenbaren sich die Mängel der neuern Poesie am sichtbarsten. Eben hier, wenn das Gefühl den hohen Werth eines Gedichts anerkannt, und das Urtheil den Ausspruch des Gefühls geprüft und bestätigt hat, geräth der Verstand in nicht geringe Verlegenheit. In den meisten Fällen scheint das, worauf die Kunst am ersten stolz sein dürfte, gar nicht ihr Eigenthum zu sein. Es ist ein schönes Verdienst der neuern Poesie, daß so vieles Gute und Große, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt,

verdrängt und verscheucht worden war, bei ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und eine Heimath fand. Hier, gleichsam an die einzige reine Stätte in dem unheiligen Jahrhundert legten die wenigen Edlern die Blüthe ihres höhern Lebens, das Beste von allem, was sie thaten, dachten, genossen und strebten, wie auf einen Altar der Menschheit nieder. Aber ist nicht eben so oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter als das Schöne? Man ergründe und durchforsche nur die Absicht des Künstlers, er mag sie nun deutlich zu erkennen geben, oder ohne klares Bewußtsein seinem Trieb folgen; man analysire nur die Urtheile der Kenner und die Kunstgefühle des Publikums! Beinahe überall wird man eher jedes andre Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maaßstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden, nur nicht das Schöne. Dieß ist so wenig das herrschende Princip der neuern Poesie, daß viele ihrer vortrefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenn gleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluß aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordern, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung. Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung von der vollkommnen Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in unbefriedigter Sehnsucht. Ja, nicht selten entfernte man sich von dem Schönen um so weiter, je heftiger man nach demselben strebte. So verwirrt sind die Gränzen der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen, daß sogar die Ueberzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Gränzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie verliert sich in das dichterisch Unbestimmte und die Poesie neigt sich zu einer grüblerischen Tiefe; die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und

ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt. Diese Anarchie bleibt nicht an den äußern Gränzen stehen, sondern erstreckt sich über das ganze Gebieth des Kunstgefühls, wie der Kunst selbst. Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unstät; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit ist immer gleich unersättlich und gleich unbefriedigt. Die Wissenschaft selbst scheint an einem festen Punkt in dem endlosen Wechsel völlig zu verzweifeln. Das allgemeine Kunstgefühl — doch wie wäre da ein öffentlicher Kunstsinn möglich, wo es keine öffentliche Sitten giebt? — die Caricatur des wahren Kunstsinns, die Mode, huldigt mit jedem Augenblicke einem andern Abgotte. Jede neue glänzende Erscheinung erregt den zuversichtlichen Glauben, jetzt sei das Ziel, das höchste Schöne, erreicht, das Grundgesetz des künstlerischen Sinns, der äußerste Maaßstab alles Kunstwerthes gefunden. Nur daß der nächste Augenblick den Taumel endigt; daß dann die nüchtern Gewordnen das Bildniß des sterblichen Abgotts zerschlagen, und in neuem erkünstelten Rausch einen andern an seiner Stelle einweihen, dessen Vergötterung wiederum nicht länger dauern wird, als die Laune seiner Anbeter! — Der eine Künstler strebt allein nach den üppigen Reizen eines wollüstigen Stoffs, dem blühenden Schmuck, dem schmeichelnden Wohllaut einer bezaubernden Sprache, wenn auch seine abentheuerliche Dichtung Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer läßt. Jener andre täuscht sich wegen einer gewissen Rundung und Feinheit in der Anordnung und Ausführung mit dem voreiligen Wahne der Vollendung. Ein dritter, um Reiz und Rundung unbekümmert, hält ergreifende Treue der Darstellung, das tiefste Auffassen der verborgensten Eigenthümlichkeit für das höchste Ziel der Kunst. Diese Einseitigkeit des italienischen, französischen und engländischen Kunstsinns findet sich in ihrer schneidenden Härte in Deutschland beisammen wieder.

Die metaphysischen Untersuchungen einiger wenigen Denker über das Schöne hatten nicht den mindesten Einfluß auf die Bildung des Kunstgefühls selbst und der Kunst. Die praktische Lehre von der Poesie aber war bis auf wenige Ausnahmen bis jetzt nicht viel mehr als der Sinn dessen, was man verkehrt genug

ausübte; gleichsam der abgezogne Begriff des falschen Geschmacks, der Geist der so unglücklich entarteten Kunstentwicklung. Sie folgte daher natürlicher Weise jenen eben erwähnten drei falschen Hauptrichtungen eines irrenden Schönheitsgefühls, und suchte den Zweck der Kunst bald im üppigsten sinnlichen Reiz, bald in der äußern Abglättung eines correcten Ausdrucks, bald in der charakteristischen Wahrheit der Darstellung. Hier empfahl sie die durch den Stempel ihrer Autorität sanctionirten Werke, als ewig unerreichbare Vorbilder der Nachahmung, welche Nachahmung solcher classischen Vorbilder allein zur Vollendung in der Kunst führen können; dort stellte sie unbedingte Originalität als den höchsten Maaßstab alles Kunstwerthes auf, und bedeckte den entferntesten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte sie in scholastischer Rüstung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkührlichsten, offenbar thörichten Gesetze; oder sie vergötterte in mystischen Orakelsprüchen das Genie, machte eine künstliche Gesetzlosigkeit zum ersten Grundsatz, und verehrte mit stolzem Aberglauben Offenbarungen, die nicht selten sehr zweideutig waren. Die Hoffnung, durch Grundsätze lebendige Werke zu erfinden, nach Begriffen schöne Spiele auszuarbeiten, wurde aber so oft getäuscht, daß an die Stelle des Glaubens endlich eine äußerste Gleichgültigkeit trat. Die Wissenschaft mochte es sich selbst zuschreiben, wenn sie bei dem genievollen Künstler wie bei dem Publikum allen Glauben verloren hatte! Wie konnte sie Achtung für ihre Aussprüche erwarten, Gehorsam gegen ihre Gesetze fordern, da es ihr noch nicht einmal gelungen war, eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst, und eine befriedigende Eintheilung ihrer Arten zu geben? Da sie sogar über die Bestimmung der Kunst überhaupt mit sich noch nicht hat einig werden können? Ja, wenn es auch irgend eine Behauptung giebt, in welcher die Anhänger der verschiedenen Kunst-Systeme einigermaßen mit einander übereinzustimmen scheinen, so ist es allein die: daß es kein allgemeingültiges Gesetz der Kunst, kein beharrliches Ziel für den Sinn des Schönen gebe, oder daß es, falls es ein solches gebe, doch nicht anwendbar sei; daß die Richtigkeit des Kunstgefühls und die Schönheit der Kunst allein vom Zufall abhange. Und wirklich scheint der Zufall hier allein

sein Spiel zu treiben, und als unumschränkter Gebiether in diesem seltsamen Reiche der Verwirrung zu herrschen. Die Anarchie, welche in der künstlerischen Theorie, wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die Geschichte der neuern Poesie. Kaum läßt sich in ihrer Masse beim ersten Blick etwas Gemeinsames bemerken, geschweige denn in ihrem Fortgange Gesetzmäßigkeit, in ihrer Bildung bestimmte Stufen, zwischen ihren Theilen entschiedne Gränzen, und in ihrem Ganzen eine befriedigende Einheit finden; wenn man nicht einen ganz andern Standpunkt für die moderne Kunst zu erforschen strebt, und aufzustellen vermag, als den bisher gewöhnlichen. In einer aufeinander folgenden Reihe von Dichtern findet sich keine beharrliche Eigenthümlichkeit und in dem Geiste gleichzeitiger Werke giebt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse. Bei den Modernen ist es nur ein frommer Wunsch, daß der Geist eines großen Meisters, eines glücklichen Zeitalters, seine wohlthätigen Wirkungen weit um sich her verbreiten möchte, ohne daß deshalb der Gemeingeist die Eigenthümlichkeit des Einzelnen vermische, seine Rechte kränke, oder seine Erfindungskraft lähme. Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Fluth der Mode empor trägt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Nachahmer zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederhohlungen und Entstellungen das große Urbild selbst so alltäglich und ekelhaft geworden ist, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abscheu oder ewige Vergessenheit tritt. Charakterlosigkeit scheint mithin der einzige Charakter der neuern Poesie, Verwirrung das Gemeinsame in der Masse ihrer Hervorbringungen und Bestrebungen, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Entwicklungsgeschichte, und ein skeptisches Hin- und Herschwanken, oder ohne Ziel umherirrendes Grübeln, das Resultat der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Kunst. Nicht einmal die Eigenthümlichkeit hat bestimmte und feste Gränzen. Die französische und engländische, die italienische und spanische Dichtkunst scheinen häufig, wie auf einer Maskerade, ihren Nationalcharakter gegenseitig zu vertauschen. Die deutsche Poesie aber stellt ein beinahe vollständiges geographisches Naturalienkabinet aller Nationalcharaktere jedes Zeitalters und jeder Weltgegend dar; nur der Deutsche, sagt man, fehle.

Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als das Interesse einer charakteristischen Eigenthümlichkeit, oder den Effekt der Leidenschaft. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Uebereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst thut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem geistigen Kramladen steht hier Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eignes Sortiment nicht vergebens; nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechische Sitten für antike Seelen, und Rittergedichte für den romantischen Sinn, ja sogar altdeutsche Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit! Aber umsonst führt man aus allen Zonen den reichsten Ueberfluß solcher materiellen Reize und historischen Merkwürdigkeiten zusammen! Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer. Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen immer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter. Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bei schwächerer Selbstkraft und bei geringerem Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte und krankhaft gewordne Kunstsinn will endlich keine andre Speise mehr annehmen, als ekelhafte Seltsamkeiten von der rohesten Art, bis er zuletzt ganz abstirbt und mit einer entschiednen Unempfänglichkeit und Unempfindlichkeit für alles endigt. Wenn aber auch die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüthe, dem es aber an Uebereinstimmung fehlt, bei dem Dichter von sich selbst sagt:

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde";

so strebt und schmachtet die kraftvollere Künstler-Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengungen steigt nicht selten bis zu einer eignen Art von innern Verzweiflung des unbefriedigten Gefühls.

Wenn man nun diesen Mangel an Einheit und an einem deutlich bestimmten Zweck, dieses Gesetzlose in dem Ganzen der neuern Poesie, und dagegen die hohe Vortrefflichkeit der einzelnen Theile gleich aufmerksam beobachtet; so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Theilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durch einander regen. Man könnte sie ein Chaos alles Erhabnen, Schönen und Reizenden nennen, welches gleich dem alten Chaos, aus dem sich, wie die Sage lehrt, die Welt ordnete, eine Liebe und einen Haß erwartet, um die verschiedenartigen Bestandtheile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen.

Sollte sich nicht ein Leitfaden entdecken lassen, um diese räthselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinthe zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der neuern Poesie muß doch auf irgend eine Weise erklärbar sein. Vielleicht gelingt es uns, aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den Sinn ihres jetzigen Strebens, die Richtung ihrer fernern Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden. Wären wir erst über das herrschende Princip ihrer Bildung im Klaren, so würde es vielleicht nicht schwer sein, daraus die vollständige Aufgabe derselben zu entwickeln. Schon oft erzeugte ein dringendes Bedürfniß seinen Gegenstand; aus der Verzweiflung ging eine neue Ruhe hervor, und die Anarchie ward die Mutter einer wohlthätigen Wiedergeburt. Sollte die künstlerische Anarchie unsres Zeitalters nicht eine ähnliche glückliche Katastrophe erwarten dürfen? Vielleicht ist der entscheidende Augenblick gekommen, wo dem Kunststreben entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher es nie wieder zurücksinken kann, sondern nothwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und Wiederherstellung ächter

Kunst ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den Charakter der neuern Poesie bestimmter gefaßt, das lenkende Princip ihrer Bildung aufgefunden, und die auffallendsten Züge ihres eigenthümlichen Wesens erklärt haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?

Kann sie erreicht werden?

Und welches sind die Mittel dazu?

Es ist einleuchtend, daß es in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben kann. Was man so zu nennen pflegt, wird entweder ein sehr verwischter, gleichsam unleserlich gewordner, oder ein äußerst zusammengesetzter, verwickelter und räthselhafter Charakter sein. Schon jene durchgängige Anarchie und Unregelmäßigkeit in der Masse der neuern Poesie ist doch etwas Gemeinsames; ein bedeutender und charakteristischer Zug, der nicht ohne gemeinschaftlichen innern Grund sein kann. Wir sind übrigens gewohnt, mehr nach einem dunkeln Gefühl als nach deutlich entwickelten Gründen die neuere Poesie als ein zusammenhängendes Ganzes zu betrachten. Aber mit welchem Recht dürfen wir dieß stillschweigend voraussetzen? Es ist wahr, bei aller Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verräth das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprachen, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung in ihrer gesammten Geistescultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen Gebräuchen und Begriffen der heidnischen Vorwelt so ganz abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einfluße aller einzelnen Theile; sie hat bei aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, daß sie nicht wohl anders als wie ein Ganzes betrachtet werden kann. Was vom Ganzen wahr ist, gilt auch vom einzelnen Theil; wie die moderne Bildung überhaupt, so

ist auch die neuere Poesie ein zusammenhängendes Ganzes. So einleuchtend und entschieden jene Bemerkung aber auch für viele sein mag, so fehlt es doch gewiß nicht an Zweiflern, die diesen Zusammenhang theils läugnen, theils aus zufälligen Umständen und nicht aus einem gemeinschaftlichen Einheitsgrunde und wesentlichen Princip erklären. Es ist hier nicht der Ort dieß auszumitteln; es verlohnt sich aber wohl der Mühe, dieser Spur zu folgen, und den Versuch zu unternehmen, ob jene allgemeine Voraussetzung die Prüfung bestehen kann. Schon der durchgängige gegenseitige Einfluß der neuern Poesie deutet auf einen wesentlichen innern Zusammenhang. Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und gebildetsten Europäischen Völker eine stete Wechselnachahmung Statt. Sowohl die italienische als die französische und englische Manier in der Kunst und Poesie hatte ihre goldne Zeit, wo sie den Geschmack des ganzen übrigen gebildeten Europa despotisch beherrschte. Nur Deutschland hat bis jetzt den vielseitigsten fremden Einfluß ohne die gleiche Rückwirkung von seiner Seite erfahren. Durch diese europäische Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Völkercharakters immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An die Stelle desselben tritt nun je mehr und mehr ein allgemeiner europäischer Geist und Charakter, und die Geschichte jeder besondern Poesie der einzelnen modernen Völker stellt uns den allmähligen Uebergang von ihrem ursprünglichen ganz beschränkten und scharf bezeichneten Volks- und Natur-Charakter zu dem spätern Gemein-Charakter unsrer künstlich progressiven europäischen Bildung von einer andern und neuen Seite dar. Aber schon in den frühesten Zeiten haben die verschiedenen ursprünglichen Eigenthümlichkeiten so viel Gemeinsames, daß sie wie ein Gewächs und nur als Zweige eines Stamms erscheinen, durch die Aehnlichkeit der romanischen Sprachen und Versarten, und so mancher ganz eigenthümlichen Dichtungsformen jener romantischen Zeit. So lange die Fabel der Ritterzeit und die christliche Legende und katholischen Sinnbilder eine reiche Vorrathskammer und eigne Art von neuer Mythologie für die Poesie des Mittelalters waren, ist die

Aehnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationale Verschiedenheit sich beinahe in die Gleichheit der ganzen romantischen Masse verliert. Der Charakter jener Zeit selbst war einfacher und einförmiger. Aber auch nachdem durch einen großen historischen Umschwung die Form der europäischen Welt ganz verändert ward, und mit dem Emporkommen des dritten Standes die verschiedenen Nationalcharaktere mannichfaltiger wurden, und weiter aus einander wichen, blieb dennoch ungemein viel Aehnlichkeit übrig. Diese äußerte ihren Einfluß auch auf die Poesie, nicht nur in dem Charakter derjenigen Dichtungsarten, deren Stoff das bürgerliche Leben ist, und in dem Geiste aller Darstellungen, sondern sogar in manchen gemeinschaftlichen Sonderbarkeiten.

Doch diese Züge würden sich allenfalls aus der gemeinschaftlichen Abstammung und der gegenseitigen Berührung, kurz aus der äußern Lage erklären lassen. Es giebt aber noch andre merkwürdige Züge der neuern Poesie, wodurch sie sich von allen übrigen Entwicklungen der Dichtkunst, welche uns die Geschichte kennen lehrt, aufs bestimmteste unterscheidet, deren Grund und Zweck nur aus einem gemeinschaftlichen innern Princip befriedigend abgeleitet werden kann. Dahin gehört die äußerst charakteristische unermüdete Beharrlichkeit, mit der alle europäische Nationen bei der Nachahmung der antiken Kunst geblieben, und durch kein Mißlingen ganz abgeschreckt, oft auf neue Weise zu ihr zurückgekehrt sind. Jenes sonderbare Verhältniß der Theorie zur praktischen Ausübung, da der Geschmack, selbst in der Person des Künstlers, wie des Publikums, von der Wissenschaft nicht bloß Erklärung seiner Aussprüche, Erläuterung seiner Gesetze, sondern Zurechtweisung verlangte; von ihr sein Ziel, die Richtung und das Gesetz der Kunst bestimmt haben wollte. In sich selbst uneins und ohne innern Widerhalt, nimmt, so scheint es, der kranke Geschmack zu den Vorschriften eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht, wenn dieser nur durch zuversichtliche Anmaßung die leichtgläubige Treuherzigkeit zu täuschen weiß. Ferner gehört noch zu diesen charakteristischen Kunsteigenthümlichkeiten des Zeitalters der schneidende Gegensatz zwischen einer höhern und niedern Kunst. Ganz

nah beisammen existiren, leben und wirken besonders jetzt zwei verschiedene Poesien neben einander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andre ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz von einander, außer wenn sie zufällig auf einander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. Das Publikum, welches sich mit der gröbern Kost begnügt, ist naiv genug, jede Poesie, welche höhere Ansprüche macht, als für Gelehrte allein bestimmt, nur außerordentlichen Geistern oder doch nur seltnen festlichen Augenblicken angemessen, von der Hand zu weisen und sich dagegen seiner poetischen Gemeinheit in dem alltäglichen Kunstbedarf der gewöhnlichen Schauspiele und Romanenkost mit zufriednem Selbstbewußtsein zu überlassen.

Am wichtigsten und wesentlichsten aber für das Ganze ist das große Uebergewicht des Charakteristischen und dessen, was bloß zufällig, vorübergehend und subjectiv schön ist oder des Interessanten in der ganzen Masse der neuern Poesie, vorzüglich aber in den spätern Zeitaltern derselben. Dazu gehört auch das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, und durch die Neuheit Anziehenden bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt; so wie nach dem Auffallenden und Seltsamen.

Wenn die verschiedenen Nationalbestandtheile der neuern Poesie, aus ihrem Zusammenhang gerissen, und als einzelne für sich bestehende Ganze betrachtet werden, so sind sie unerklärlich. Sie bekommen erst gegenseitig durch einander Haltung und Bedeutung. Je aufmerksamer man aber die ganze Masse der neuern Poesie selbst betrachtet, je mehr erscheint auch sie als das bloße Stück eines Ganzen. Die Einheit, welche so viele gemeinsame Eigenschaften zu einem Ganzen verknüpft, ist in der Masse ihrer Geschichte nicht sogleich sichtbar. Wir müssen ihre Einheit also sogar jenseits ihrer Gränzen aufsuchen, und sie selbst giebt uns einen Wink, wohin wir unsere Betrachtung richten sollen. Jene gemeinsamen Züge, welche uns Spuren eines innern Zusammenhanges zu sein schienen, sind überhaupt seltner schon entwickelte und klar hervortretende Eigenschaften, als noch unvollendete Be-

strebungen und tiefer liegende, geistige Verhältnisse. Die Gleichheit einiger derselben vermehrt sich, je mehr wir uns von dem jetzigen Zeitalter rückwärts entfernen; die einiger andern, je mehr wir uns demselben nähern. Wir müssen also nach einer doppelten Richtung nach ihrer Einheit forschen; rückwärts nach dem ersten Ursprunge ihrer Entstehung und Entwicklung; vorwärts nach dem letzten Ziele ihrer Fortschreitung. Vielleicht gelingt es uns auf diesem Wege, ihre Geschichte vollständig zu erklären und nicht nur den Grund, sondern auch den Zweck ihres eigenthümlichen Strebens und Wesens befriedigend anzugeben.

Nichts widerspricht dem Charakter und selbst dem Begriffe des Menschen so sehr, als die Idee einer völlig vereinzelten Kraft, welche durch sich und in sich allein wirken könnte. Niemand wird wohl läugnen, daß derjenige Mensch wenigstens, den wir kennen, nur in einer Welt dasein und als daseiend gedacht werden könne. Schon der unbestimmte Begriff, welchen der gewöhnliche Sprachgebrauch mit den Worten: „Cultur, Entwicklung, Bildung" verbindet, setzt zwei verschiedne Naturen voraus; eine, welche gebildet wird, und eine andre, welche durch Umstände und äußre Lage die Bildung veranlaßt und modifizirt, befördert und hemmt. Der Mensch kann nicht thätig sein, ohne sich zu bilden. Bildung ist der eigentliche Inhalt jedes menschlichen Lebens, und der wahre Gegenstand der höhern Geschichte, welche in dem scheinbar zufälligen Wechsel des äußern Veränderlichen das innre Nothwendige oder die Entwicklung des Ewigen aufsucht. So wie der Mensch ins Dasein tritt, wird er mit dem Schicksal gleichsam handgemein, und sein ganzes Leben ist ein steter Kampf auf Leben und Tod mit der furchtbaren Macht, deren Armen er nie entfliehen kann. Innig umschließt sie ihn von allen Seiten und läßt keinen Augenblick von ihm ab. Man könnte die Geschichte der Menschheit, welche die ursprüngliche Genesis und die nothwendigen Fortschritte der menschlichen Bildung charakterisiren soll, mit militärischen Jahrbüchern vergleichen. Sie ist der treue Bericht von dem Kriege der Menschheit und des Schicksals. Der Mensch bedarf aber nicht nur einer Welt außer sich, welche bald Veranlassung, bald Element, bald Organ seiner Thätigkeit werde; sondern sogar im Mittelpunkte

seines eignen Wesens hat sein Feind, die ihm entgegengesetzte Natur, noch Wurzel gefaßt. Es ist schon oft bemerkt worden, die Menschheit sei eine zwitterhafte Spielart, eine zweideutige Mischung eines göttlichen Elements und der Thierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewig unabänderlicher Charakter sei, die unauflöslichen Widersprüche, die unbegreiflichen Räthsel in sich zu vereinigen, welche aus der Zusammensetzung des unendlich Entgegengesetzten entspringen. Der Mensch ist eine aus seinem reinen Selbst und einem fremdartigen Wesen gemischte Natur. Er kann mit dem Schicksal nie reine Abrechnung halten, und bestimmt sagen: jenes ist dein Einfluß, dieß ist mein Werk und mein geistiges Eigenthum. Nur das Gemüth, welches von dem Schicksal hinlänglich durchgearbeitet worden, erreicht das seltne Glück, selbstständig sein zu können. Die Grundlage seiner stolzesten Werke ist dennoch oft ein bloßes Geschenk der Natur, und auch seine besten Thaten sind nicht selten kaum zur Hälfte sein. Ohne alle Freiheit wäre es keine That; ohne alle fremde Hülfe keine menschliche. Die zu bildende innere Kraft aber muß nothwendig das Vermögen haben, sich die Gabe der sie von außen bildenden zuzueignen, das Vermögen, auf die Veranlassung jener sich selbst zu bestimmen; sie muß frei sein. Bildung oder Entwicklung der Freiheit ist die nothwendige Folge alles menschlichen Thuns und Leidens, das endliche Ergebniß jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur. In dem gegenseitigen Einfluß, der steten Wechselbestimmung, welche zwischen beiden Statt findet, muß nun nothwendiger Weise eine von beiden Kräften die wirkende, die andre die rückwirkende sein. Entweder die Freiheit oder die Natur muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben, und dadurch die Richtung des Weges, das Gesetz der Fortschreitung, und das endliche Ziel der ganzen Laufbahn vorzeichnen; es mag nun von der Entwicklung der gesammten Menschheit oder eines einzelnen wesentlichen Bestandtheils derselben die Rede sein. Im ersten Fall kann die Bildung eine natürliche, im letztern eine künstliche heißen. In jener ist der erste ursprüngliche Quell der Thätigkeit ein unbestimmtes Verlangen; in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist

der Verstand auch bei der größten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesammte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung. Hier ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen der Verstandeszweck; ein oberstes lenkendes Gedanken-Princip, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung bestimmt, die Anordnung der ganzen Masse gestaltet und nach Willkühr die einzelnen Theile trennt und verknüpft.

Die Erfahrung belehrt uns, daß unter allen Zonen, in jedem Zeitalter, bei allen Nationen, und in jedem Theile der menschlichen Bildung, die praktische Ausübung der Theorie, das Leben der Wissenschaft voranging, daß ihre Bildung von der Natur und ihrer bewegenden und treibenden Kraft den Anfang nahm. Und auch schon vor aller Erfahrung kann die Vernunft sicher im Voraus bestimmen, daß die Veranlassung dem Veranlaßten, die Wirkung der Rückwirkung, der Anstoß der Natur der Selbstbestimmung des Menschen vorangehen müsse. Nur auf die Natur kann erst eigentliche Kunst, nur auf eine natürliche Bildung kann die künstliche folgen. Und zwar auf eine unglücklich beendigte natürliche Bildung; denn wenn der Mensch auf dem leichten Wege der Natur ohne Hinderniß immer weiter zum Ziele fortschreiten könnte, so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig, und es ließe sich in der That gar nicht einsehen, was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen. Die bewegende Kraft wird sich in der einmahl genommenen Richtung fortbewegen, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, und ein Umschwung von außen ihr nicht eine neue Richtung ertheilt. Die Natur wird das lenkende Princip und herrschender Geist der Bildung bleiben, bis sie dieses Recht verloren hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie ihres Amtes zu entsetzen. Daß der Versuch der natürlichen Bildung mißglücken könne, ist aber gar keine unwahrscheinliche Voraussetzung; der Trieb ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Ueberdem ist hier in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen: denn der gesammte Trieb

ist ja nicht rein, sondern aus Menschheit und Thierheit zusammengesetzt. Die künstliche Bildung hingegen kann wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhaften Vervollkommnung, und endlichen, vollständigen Befriedigung führen; weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen aus sich selbst entnimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Theile lenkt und ordnet.

Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung aber finden sich unverkennbare Spuren jenes künstlichen Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neuern Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch die Natur gegeben; das bestimmende Princip der dichterischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse leitende Begriffe und Zwecke. Mögen diese herrschenden Begriffe noch so dunkel und unentwickelt sein, so können und dürfen sie doch mit dem Triebe, als leitendem Princip der Bildung, nicht verwechselt werden. Beide sind nicht durch Grade, sondern der Art nach von einander unterschieden. Zwar veranlassen herrschende Begriffe ähnliche Neigungen, und umgekehrt. Dennoch ist unverkennbar, von welcher Seite die lenkende Kraft in der Bildungsgeschichte eines Individuums, einer Nation oder eines Zeitalters ausgeht; weil beider Richtung ganz entgegengesetzt ist. Die Tendenz des gesammten Triebes geht auf ein unbestimmtes Ziel; die Richtung des isolirenden Verstandes geht auf einen bestimmten Zweck. Der entscheidende Punkt ist, ob die Anordnung der ganzen Masse, der Richtung aller Kräfte, durch das Streben des gesammten noch ungetrennten Bestrebungs- und Gefühlsvermögen, oder durch einen einzelnen Begriff und Zweck bestimmt ist. Der eigenthümliche Charakter jener herrschenden Begriffe war durch Umstände veranlaßt, und durch die äußere Lage nothwendig bestimmt. Daß aber der Mensch nach diesen Begriffen sich selbst bestimmte, den gegebnen Stoff ordnete, und die Richtung seiner Kraft mit Wahl entschied, das war ein freier Akt des Gemüths. Dieser freie Akt ist aber eben der ursprüngliche Quell, der erste bestimmende Anstoß der künstlichen Bildung nach Verstandeszwecken oder Vernunftbegriffen, welcher Anstoß also mit vollem Recht der Freiheit zugeschrieben wird. Die fantasti-

schen Gestalten der romantischen Dichtkunst haben nicht etwa wie der orientalische Schwulst eine abweichende Naturanlage zum Grunde. Es sind vielmehr offenbar eigenthümlich sonderbare Begriffe, durch welche eine an sich glückliche, dem Schönen nicht ungünstige Fantasie eine so wunderbare und im Vergleich mit den antiken Urbildern doch nur subjectiv schöne Richtung genommen hatte. Sie stand also unter der Herrschaft von Begriffen; und so willkührlich und unentwickelt diese auch sein mochten, so war doch der nachdenkende Verstand als Ideen erzeugendes Vermögen, das lenkende Princip der damahligen künstlerischen Bildung. Das Riesen-Werk des Dante, diese erhabene Lichterscheinung in der trüben Nacht jenes rauhen Zeitalters, ist ein neuer Beweis für den künstlichen Ursprung und Grund-Charakter der ältesten modernen Dichtkunst. Im Einzelnen wird niemand die großen überall verbreiteten Züge verkennen, die nur aus jener ursprünglichen Geistes-Kraft gequollen sein können, welche weder gelehrt noch gelernt werden kann. Die eigensinnige Anordnung der Masse aber, den höchst seltsamen Gliederbau des ganzen riesenmäßigen Werks, verdanken wir weder dem göttlichen Barden, noch dem weisen Künstler, sondern zum Theil auch der grüblerischen Scholastik jener Zeit.

Selbst der Reim scheint ein Kennzeichen dieser ursprünglichen Künstlichkeit unsrer dichterischen Bildung. Zwar kann vielleicht das Vergnügen an der gesetzmäßigen Wiederkehr eines ähnlichen Geräusches in der Natur des menschlichen Gefühlsvermögens gegründet sein. Jeder Laut eines lebenden Wesens hat seinen eigenthümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet jene Wiederkehr die beharrliche Eigenthümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Abbild einer lebendigen Persönlichkeit oder einer organischen Eigenthümlichkeit. So wiederhohlen viele Thierarten stets dasselbe Geschrei einer tiefern innern Begierde, oder enden den schon melodischen Gesang in öftern Wiederhohlungen mit dem ähnlichen oder gleichen Schlußfall. Es ließe sich auch wohl denken, daß vermöge einer besondern Vorliebe des Sinns, oder der

eigenthümlichen Naturanlage seiner Sprache, ein Volk auch ohne absichtliche Künstelei, an dieser Aehnlichkeit der Klänge ein übermäßiges Wohlgefallen fände. Nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle kann die poetische Bedeutung dieser musikalischen Sylbenspiele und Anklänge der Fantasie gesucht und gefunden werden. Wo aber der Reim keinen andern Grund hat, als die überwundne Schwierigkeit, das Vergnügen an einem unerwarteten Worte, und die äußre Glätte eines bedeutungslosen Wohllauts für ein gleichförmig gewöhntes Ohr, wie mehrentheils bei den eigentlich modernen Dichtern, da muß der so behandelte Reim als etwas Barbarisches und Verwerfliches erscheinen. Nur wo verkehrte Begriffe das Ziel und die Richtung der poetischen Bildung bestimmten, konnte man eine solche fremde Zierath zum nothwendigen Gesetz, und das kindische Behagen an einer eigensinnigen Spielerei beinahe zum letzten Zweck der Kunst erheben. In dieser höchst modernen und ganz unkünstlerischen Ansicht und Behandlungsweise des Reims ist denn auch seine angemeßne Behandlung eine so äußerst seltne und schwere Kunst, daß die bewundernswürdige Geschicklichkeit der größten Meister kaum hinreicht, ihn nur unschädlich zu machen. Mit dem antiken Begriff der schönen Kunst läßt sich der Reim einmahl nicht vereinbaren, und wird immer als eine fremdartige Störung auf diesem Standpunkte erscheinen. Die antike Schönheit der poetischen Darstellung verlangt Rhythmus und Melodie; denn nur die gesetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität der auf einander folgenden Töne, kann das Allgemeine und Beharrliche in dem Wechsel der Gefühle und Leidenschaften ausdrücken. Die regelmäßige Aehnlichkeit aber in der innern Qualität und dem Materiellen mehrerer Klänge, kann nur das Einzelne ausdrücken und durch die Elemente der Sprache dichterisch charakterisiren. Unstreitig kann sie auf diese Art, in der Hand eines großen Meisters, ungemein viel Sinn bekommen, und ein wichtiges Werkzeug und Mittel für die charakteristische Tiefe der Gefühle in der Poesie werden. Auch von dieser Seite bestätigt sich also das Resultat, daß der Reim, nebst der Herrschaft des charakteristisch Bedeutenden selbst, in der künstlichen Bildung der Poesie

seine eigentliche Stelle findet, und eben dieser wesentlich angehört.

Es darf uns nicht irre machen, daß dieser Spuren der Künstlichkeit im Anfange der neuern Poesie, im Vergleich gegen die spätere Zeit doch nur wenige sind. Das große welthistorische Völker-Chaos, welches den Zwischenraum zwischen der antiken und der modernen Bildung anfüllt, mußte erst beendigt sein, ehe der Charakter der letztern recht laut werden konnte. Es blieben zwar Bruchstücke der antiken Bildung und Eigenthümlichkeit genug übrig; aber durch die nationale Urkraft der nordischen Sieger wurde dennoch wie ein frischer Zweig auf den schadhaften Stamm gepfropft. Nun mußte freilich die neue Natur erst Zeit haben, zu werden, zu wachsen und sich zu entwickeln, ehe die Kunst sie nach Willkühr lenken und ihre eigne Unerfahrenheit an jener versuchen konnte. Der Keim der künstlichen Bildung war schon lange vorhanden; in einer durchaus geistigen und allgemeinen Religion, durch welche also auch das ganze Leben und alle Kunst und Bildung viel intellectueller ward; in dem unaussprechlichen Elende selbst, welches das endliche Resultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war; und endlich in den vielen Fertigkeiten, Erfindungen und Kenntnissen, welche nicht verloren gingen. Was von der Erndte der ganzen Vorwelt noch vorhanden war, ward den nordischen Ankömmlingen zu Theil. Eine große und reiche Erbschaft, welche sie aber dadurch theuer genug erkauften, daß ihnen die sittliche Entartung einer in sich selbst versunknen Natur zugleich mit überliefert ward! Das Erdreich mußte erst urbar gemacht werden und vielfältig cultivirt sein, ehe dieser Keim sich allmählig entwickeln, und aus dem Schooße der Barbarei die neue Form langsam ans Licht treten konnte. Ueberdem hatte der moderne Geist mit den nothwendigen Bedürfnissen der Religion und Politik so viel zu schaffen, daß er erst spät an den Luxus des Schönen denken konnte. Daher blieb auch die europäische Poesie so geraume Zeit beinahe nur national und noch ganz der Liebe und Entwicklung der einzelnen Völker anheim gestellt, bis sich erst das gemeinsame Wesen derselben in seiner Allgemeinheit kund gab und hervortrat. Es sind daher neben dem

Naturcharakter, welchen sie in ihrem nationalen Ursprunge an sich trägt, anfangs nur einige, zwar unverkennbare, aber doch nur wenige Spuren dieses künstlichen Charakters und vorherrschenden Princips der Künstlichkeit in ihrer Entwicklung sichtbar.

Zwar äußern schon leitende Begriffe ihren Einfluß auf die künstlerische Praxis; diese sind aber selbst so dürftig, daß sie höchstens nur für die ersten schwachen Spuren der künftigen Theorie gelten können. Es ist in dieser Zeit noch gar keine eigentliche Theorie vorhanden, welche von der Ausübung abgesondert, und nothdürftig zusammenhängend wäre. Späterhin tritt aber die Theorie mit ihrem zahlreichen Gefolge desto herrschsüchtiger hervor, greift immer weiter um sich, kündigt sich selbst als gesetzgebendes Princip der modernen Dichtkunst an, und wird als solches auch vom Publikum, wie vom Künstler und Kenner anerkannt. Eigentlich wäre es nun ihre große Bestimmung, dem verderbten Kunstgefühl seine verlorne Gesetzmäßigkeit, und der verirrten Kunst ihre ächte Richtung wieder zu geben. Aber nur wenn sie allgemeingültig wäre, könnte sie allgemeingeltend werden, und von einer kraftlosen Anmaßung sich zum Range einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Wie wenig sie aber bis jetzt gewesen sei, was sie sein sollte, ist schon daraus offenbar, daß sie nie mit sich selbst einig werden konnte. Bis dahin müssen die Gränzen des Verstandes und des Gefühls im Gebiethe der Kunst von beiden Seiten beständig überschritten werden. Die einseitige Theorie wird sich leicht noch größere Rechte anmaßen, als selbst der allgemeingültigen zukommen würden. Der entartete Kunstsinn hingegen wird der Wissenschaft seine eigne verkehrte Richtung mittheilen, statt daß er von ihr eine bessere empfangen sollte. Stumpfe oder niedrige Gefühle, verworrne oder schiefe Urtheile, lückenhafte oder gemeine Anschauungen werden nicht nur eine Menge einzelner unrichtiger Begriffe und Grundsätze erzeugen, sondern auch grundschiefe Richtungen der Untersuchung, ganz verkehrte Grundgesetze veranlassen. Daher der zwiefache Charakter der neuern Kunst-Theorie, welcher das unläugbare Resultat ihrer ganzen Geschichte ist. Sie ist nehmlich theils ein treuer Abdruck des modernen Geschmacks, der

abgezogene Begriff der verkehrten Praxis, die Regel der barbarischen Entartung; theils das verdienstvolle stete Streben nach einer wahrhaft begründeten und eben daher auch allgemeingültigen Wissenschaft.

Aus dieser Herrschaft des Verstandes in dem Gange der modernen Kunstentwicklung; aus dieser Künstlichkeit unsrer poetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der neuern Poesie vollkommen.

Während der Periode der Kindheit des die Bildung leitenden Verstandes, wenn der wissenschaftliche und die Wissenschaft suchende Instinkt, ein selbstständiges Produkt der Art aus sich zu erzeugen, noch nicht im Stande ist; pflegt er sich gern an eine gegebne Anschauung anzuschließen, wo er das Allgemeingültige, vollkommen Gewisse und ewig Feste in seiner Art, als das Object seines ganzen Strebens, ahnet. Daher die auffallende Nachahmung des Antiken, auf welche alle europäische Nationen schon so frühe verfielen, bei welcher sie mit der standhaftesten Ausdauer beharrten, und zu der sie mehrentheils nach einem kurzen Zwischenraum nur auf neue Weise zurückkehrten. Denn der wissenschaftliche Instinkt hoffte vorzüglich hier sein Streben zu befriedigen, und das gesuchte objectiv Gewisse und Schöne der Kunst zu finden. Der noch im Zustande der Kindheit befangene Verstand erhebt das einzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Herkommen, und sanctionirt das Vorurtheil. Die Autorität der Alten, so schlecht man sie verstand, so verkehrt man sie auch nachahmte, ward das erste Grundgesetz und wie ein künstlerisches Dogma in der älteren kritischen Ueberlieferung, welche nur die Vorübung zu der eigentlichen Philosophie der Dichtkunst war.

Die Willkühr der lenkenden Bildungskunst ist unumschränkt; die gefährlichen Werkzeuge der noch unerfahrnen beim Anbeginne ihres Wirkens sind Scheidung und Mischung aller gegebnen Stoffe und vorhandnen Kräfte. Ohne auch nur zu ahnen, was sie thut, eröffnet sie ihre Laufbahn mit einer zerstörenden Ungerechtigkeit; ihr erster Versuch ist ein Fehler, der zahllose andre nach sich zieht, und welchen die Anstrengung vieler Jahrhunderte kaum wieder gut machen kann. Der widersinnige Zwang ihrer thörichten Gesetze

ihrer gewaltsamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwischt und vernichtet endlich die Natur. Den Werken, welche sie hervorbringt, fehlt es an einem innern Lebensquell; es sind nur einzelne durch äußre Gewalt an einander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes. Nach vielfältigen Anstrengungen ist die endliche Frucht ihres langen Fleißes oft keine andre, als eine durchgängige Verwirrung aller natürlich gegebnen Verhältnisse und eine vollendete Ungewißheit über die eigne weitere Bestimmung. Die allgemeine Vermischung der Nationalcharaktere, die stete Wechselnachahmung im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst würde zwar schon durch den politischen und religiösen Zusammenhang eines Völkersystems, welches sich durch seine äußre Lage vielfach berührt und aus einem gemeinschaftlichen Stamm entsprungen ist, begreiflich werden können; gleichwohl bekommt sie durch jene Künstlichkeit der neuern europäischen Bildung einen ganz eigenthümlichen Anstrich. Bei einer natürlichen Bildung würden wenigstens gewisse Gränzen der Absonderung, wie der Vereinigung, entschieden und bestimmt sein. Die Willkühr der Absicht allein konnte eine so gränzenlose Verworrenheit in allen intellectuellen Bestrebungen erzeugen, und endlich fast jede Spur von Gesetzmäßigkeit und natürlich freier Entfaltung in dem Stufengange der modernen Bildung und Kunst vertilgen! Zwar giebt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigenthümlichkeit, als große gebildete Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend, und eigentlich steht jeder Künstler für sich allein, wie ein auf sein Ich beschränkter Einsiedler in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks. Es giebt so viele eigenthümliche Manieren als originelle Künstler. Zu manierirter Einseitigkeit gesellt sich die reichste Vielseitigkeit, von der Zeit an, da die rege gewordne Kraft der Natur anfing, ihrer Fülle unter dem Druck des künstlichen Zwanges Luft zu machen. Denn je weiter man von der reinen Wahrheit entfernt ist, je mehr einseitige Ansichten derselben giebt es. Je größer die schon vorhandene Masse origineller Dichtungen und Kunstwerke ist, desto seltner wird das wahrhaft neu Erfundne. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; und da=

her ist auch genialische Kraft und Erfindung das höchste Ziel des hochstrebenden Künstlers, der oberste Maßstab des tieferen Kenners.

Der Verstand kann durch zahllose Irrthümer doch endlich eine späte bessere Einsicht theuer erkaufen; und sich dann sicher einer dauernden Vervollkommnung nähern. Es ist alsdann unstreitig möglich, daß er den ursprünglichen Nationalcharakter auch mit Grund und Erfolg zu einem höhern Zweck verändern, mildern oder umbeugen und selbst vertilgen könne. Nicht selten aber sind diese seine chemischen Versuche in der willkührlichen Scheidung und Mischung der ursprünglichen Künste und reinen Kunstarten, für das Gedeihen und Wesen derselben sehr nachtheilig und gefahrbringend. Fast unvermeidlich wird hier sein unglücklicher Scharfsinn die Natur gewaltsam zerrütten, ihre Einfachheit verfälschen, und ihre schöne Organisation gleichsam in eine elementarische Masse auflösen und zerstören. Ob sich aber durch diese künstliche Zusammensetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten hervorbringen lassen, ist wenigstens äußerst ungewiß. Wie werden nicht die Gränzen der einzelnen Künste in der Vereinigung mehrerer verwirrt? In einem und demselben Kunstwerke ist die Poesie oft zugleich despotische Beherrscherin und knechtische Dienerin der Musik. Der Dichter will darstellen, was nur der Schauspieler vermag; und er läßt Lücken für jenen, die nur er selbst ausfüllen könnte. Die dramatische Gattung allein könnte uns eine reiche Beispielsammlung von unnatürlichen Vermischungen der reinen Dichtarten darbieten. Es ließen sich manche Beispiele der Art, an berühmten Werken der neuern Poesie hier anführen und aufstellen; durch die Vortrefflichkeit der Ausführung wird das Unförmliche und Widernatürliche der Gattung selbst nur desto sichtbarer. Es entstehen dadurch manche Uebergänge und Mittelstufen, und wirklich neue Verbindungen in der Poesie, für die es in der gewöhnlichen Kunsttheorie nach ganz an dem Begriff, ja sogar an einer angemeßnen Stelle fehlt. Es giebt eine Art dramatischer Gedichte in der modernen Kunst, welche man lyrische nennen könnte. Nicht wegen einzelner lyrischer Theile, denn jedes schöne dramatische Ganze ist aus lauter lyrischen Bestandtheilen und Glie-

dern zusammengesetzt; es sind Gedichte in dramatischer Form, deren Einheit aber eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit ist; also die dramatische Aeußerung einer lyrischen Begeistrung. Keine Gattung wird von schlechten Kennern so häufig und so sehr verkannt als diese; weil die Einheit der Stimmung nicht durch den Verstand eingesehen, sondern nur durch ein zarteres Gefühl wahrgenommen werden kann. Eines der vortrefflichsten Gedichte dieser Art, der Romeo des Shakespeare, ist gleichsam nur ein romantischer Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude; ein schöner Klagegesang, daß diese frischesten Blüthen im Frühling des Lebens unter dem lieblosen Hauch des rauhen Schicksals so schnell dahin welken. Es ist eine hinreißende Elegie, wo die süße Pein, der schmerzliche Genuß der zartesten Liebe unauflöslich verwebt ist. Diese bezaubernde Mischung unauflöslich verwebter Anmuth und Schmerzen ist aber eben der eigentliche Charakter der Elegie.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen Dichtkunst und ihrer ganzen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Uebergewicht des eigenthümlich Charakteristischen und dann des philosophischen Geistes in dem ganzen Umkreis ihrer Hervorbringungen. Die vielen und vortrefflichen Kunstwerke, deren Zweck in einem philosophischen Grunde oder Streben liegt, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es giebt eine selbstthätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von der schönen Kunst noch eben so verschieden ist, als von der Wissenschaft und der Geschichte. Das Häßliche und dem Schönen Widerstreitende, ist ihr oft zu ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Ueberhaupt hat man bisher das Gebieth der darstellenden Kunst viel zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Das unterscheidende Kennzeichen der schönen Kunst beruht in dem freien Spiel der Seelenkräfte, ohne einen bestimmten Verstandeszweck; das Wesen der darstellenden Kunst überhaupt aber liegt in dem

Idealischen der Darstellung. Idealisch aber ist eine Darstellung, es mag ihr Organ nun bloß Bezeichnung oder eigentliche Nachahmung sein, wenn der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, und wo möglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt ist, alle diejenigen Künstler zu nennen, deren Wirkungssphäre und Mittheilungsform eine idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist; so giebt es drei wesentlich verschiedene Classen von Künstlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne, oder das Wahre ist. Es giebt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellectuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgetheilt, welche nur dargestellt werden können; ganz persönliche und ihrem innersten Wesen nach eigenthümliche idealische Anschauungen, als Beispiele und Belege zu geistigen Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite giebt es auch Kunstwerke, idealische Darstellungen, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als Erkenntniß. Diese idealischen Darstellungen, deren letztes Ziel und innrer Geist ganz philosophisch ist, betrachte ich als die eigentliche didaktische Dichtkunst; und finde darin den wahren Aufschluß über das innre Wesen dieser Gattung, welche in unsern gewöhnlichen Kunsttheorien nur als ein überflüßiger Auswuchs, und gar nicht recht zu erklärende Ausnahme erscheint, so wie über die Stelle, welche diese Gattung in dem Ganzen der intellectuellen Hervorbringungen wesentlich einnimmt. Werke, deren Stoff didaktisch, deren Zweck aber dichterisch; oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktisch, deren äußre Form aber poetisch ist, sollte man durchaus nicht so benennen; denn nie kann die eigenthümliche Beschaffenheit des Stoffs einen hinreichenden Grund zu einer gültigen Kunsteintheilung abgeben.

Man redet auch wohl von der angenehmen Kunst als von einer Nebenart der schönen, von welcher sie doch durch eine unendliche Kluft geschieden ist. Die angenehme Redekunst ist mit der schönen Poesie nicht näher verwandt als jede andre sinnliche Geschicklichkeit, welche Plato Kunst zu nennen verbietet und mit der Kochkunst in eine Klasse ordnet. Im allgemeinsten Sinne ist Kunst jede ursprüngliche oder erworbne Geschicklichkeit, irgend

einen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen; die Fertigkeit irgend eine Theorie praktisch zu machen. Die Zwecke des Menschen sind theils unendlich und nothwendig, theils beschränkt und zufällig. Die Kunst ist daher entweder eine freie Ideenkunst oder eine mechanische Kunst des Bedürfnisses, deren Arten die nützliche und die angenehme Kunst sind. Der Stoff, in welchem das Gesetz des Gemüths ausgeprägt wird, ist entweder die Welt im Menschen selbst, oder die Welt außer ihm, die unmittelbar oder die mittelbar mit ihm verknüpfte Natur. Die freie Ideenkunst zerfällt daher in die Lebenskunst, deren Arten die Sittenkunst und die Staatskunst sind, und in die darstellende Kunst, deren Erklärung schon oben gegeben ist. Die wissenschaftliche Darstellung, ihr Werkzeug mag nun willkührliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung sein, unterscheidet sich dadurch von der Darstellung der Kunst, daß sie den Stoff, wiewohl sie das Gegebene gleichfalls nach den Gesetzen des darstellenden Geistes ordnet, selten wählt, nie bildet und erfindet. Sie ist mit einem Worte nicht idealisch. Die darstellende Kunst theilt sich in drei Classen, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute ist. Von den beiden ersten Classen ist schon oben geredet. Mir scheint aber auch das Vorhandensein, und die wesentliche Verschiedenheit jener dritten Classe unläugbar. Es giebt idealische Darstellungen in der Poesie, deren Ziel und Tendenz weder dichterisch noch eigentlich philosophisch, sondern rein moralisch ist. Es wäre nicht unbegreiflich, daß die Mittheilung sittlicher Güte, ehedem ein integranter Theil der Sokratischen Philosophie, von der Scholastik verscheucht, ihre Zuflucht zur Poesie genommen hätte. Das Medium, durch welches bei den Griechen die Tugend verbreitet, und durch innige Wechselberührung erhöht und vervielfältigt ward, die Freundschaft oder männliche Liebe ist so gut als nicht mehr vorhanden. Der sittliche Künstler findet nur noch die idealische Darstellung vor, um den angebornen, jedem großen Meister eigenen, Künstlertrieb, seine Gabe mitzutheilen, seinen Geist im Gemüth seiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können. In einzelnen Fällen sind die Gränzen oft sehr schwer zu bestimmen. Der entscheidende Punkt ist die Anordnung des Ganzen. Der be-

stimmte Gliederbau eines didaktischen Werks läßt sich am wenigsten verkennen. Ist es die gesetzlich freie Ordnung eines schönen Spiels, aus welcher die organische Gliederung desselben hervorgeht, so ist das Werk künstlerisch. Der freie Erguß des sittlichen Gefühls, ohne gefällige Rundung und ohne Streben nach gesetzmäßiger Einheit würde in der moralischen Dichtkunst Statt finden, zu welcher ich einige berühmte deutsche Werke lieber zählen würde, als zur philosophischen Gattung. Hemsterhuys redet von einer Philosophie, welche dem Dithyrambus ähnlich sei. Was versteht er darunter wohl andres, als den freiesten Erguß des sittlichen Gefühls, eine Mittheilung großer und guter Gesinnungen? Den Simon dieses Philosophen möchte ich eine Sokratische Poesie nennen; denn wohl scheint die Anordnung des Ganzen weder didaktisch, noch dramatisch, sondern in dem angeführten Sinne dithyrambisch zu sein. Die Tendenz sehr vieler der vortrefflichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist also unläugbar philosophisch. Ja, die neuere Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktische Gattung ist ihr Stolz und ihre Zierde; sie ist ihr originellstes Erzeugniß, weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünstelt, sondern aus den verborgnen Tiefen ihrer ursprünglichen Kraft hervorgegangen.

Der große Umfang des Charakteristischen in der ganzen Kunstbildung der Modernen offenbart sich aber auch in den andern Künsten. Giebt es nicht auch eine solche charakteristische Mahlerei, deren eigentliches Interesse und wesentlicher innerer Zweck weder künstlerisch noch bloß historisch, sondern rein physiognomisch, also philosophisch, deren Behandlung aber nicht durchaus historisch, sondern mehr idealisch ist? Es übertrifft dieselbe sogar an positiver Bestimmtheit in der individuellen Nachbildung, die Poesie so unendlich weit, wie sie ihr an Umfang, Zusammenhang und Vollständigkeit nachsteht. Selbst in der Musik hat die Charakteristik und Mahlerei der äußern Gegenstände und höchst individuellen Eindrücke ganz gegen die Natur dieser Kunst überhand genommen. Auch in der Schauspielkunst herrscht das Charakteristische ununmschränkt. Ein mimischer Künstler muß an Körper und Geist

gleichsam eine wunderbare Art von Proteus in seiner Darstellung sein, um sich selbst in jede Manier und jeden Charakter und andre Person, bis auf die allerfeinsten Züge umwandeln zu können. Darüber wird die Schönheit vernachlässigt, der Anstand oft beleidigt, und der mimische Rhythmus vollends ganz vergessen, durch welchen bei den Alten das hohe Schöne in der rhythmischen Bewegung des kunstreichen Tanzes mit dem bloß nachahmenden und leidenschaftlichen oder mimischen Bestandtheile der Schauspielkunst zu einem vollständigen Ganzen derselben vereinigt ward.

Was war nun wohl natürlicher, bei dieser ganzen Beschaffenheit der modernen Kunst, als daß das lenkende Princip auch das gesetzgebende und daß das philosophische Interesse letzter Zweck der Poesie ward? Der isolirende Verstand fängt damit an, daß er das ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bei höherer intellectueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie, originelle Eigenthümlichkeit und die bloß subjective Schönheit des geistig Interessanten. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freie Kunst. Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines einzelnen und individuellen Wesens zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn und Geist, der ganze innre Zusammenhang des dargestellten Wesens, muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Darstellung kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine, das Ziel des Ganzen und das Princip der Anordnung der Masse, nicht allgemein dichterisch, sondern im engern Sinne didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntniß, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nie befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort.

Das Bedürfniß des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dieses ist nur die eigentliche philosophische Dichtkunst, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessirt. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Kunst zur philosophischen Tragödie, dem vollkommnen Gegensatze der alten auf das Schöne gerichteten tragischen Kunst. Diese ist die Vollendung und der Gipfel der schönen Kunst überhaupt; sie besteht aus lauter lyrischen Bestandtheilen, zu welcher in einem weiteren Sinne auch die jambischen Stücke gehören, und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie im allgewaltigsten aber dennoch schönen Schmerz. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Dichtung, besteht aus lauter charakteristischen Bestandtheilen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonirenden Weltall, dessen tragische Verworrenheit sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegelt. Ihre Katastrophe ist mehrentheils tragisch, wie ihr Geist es immer ist, aber nicht so ihre ganze Masse in allen Einzelnheiten; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen, eine nothwendige Bedingung der alten Kunst-Tragödie, würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch thun.

Es ist hier nicht der Ort, die noch wenig erörterte Theorie des philosophischen Trauerspiels umständlich zu entwickeln. Doch sei es vergönnt, den aufgestellten Begriff dieser Dichtart, welche an sich ein so lehrreiches Phänomen, und außerdem eines der wichtigsten Dokumente für die Charakteristik der Dichtkunst ist, durch ein einziges Beispiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zusammenhang des Ganzen bis jetzt vielleicht das vortrefflichste seiner Art ist. Man verkennt den Hamlet oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inconsequente Nachsicht des oberflächlichen Beurtheilens, wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Ueberhaupt ist in Shakespeare's Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet; der Grund des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren

Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharfsinnigste künstlerische Entwicklung mißglücken muß, wenn es an dem geistigen Gefühl und innern Kunstsinn fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht. Im Hamlet entwickeln sich alle einzelnen Theile gleichsam nothwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück des künstlerischen Tiefsinns. *) Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. Durch ein wunderbares Lebensverhältniß wird alle Stärke seiner edlen Natur in den nachsinnenden Verstand zusammengedrängt, die thätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüth trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen aus einander gerissen; es zerfällt und geht unter im Ueberfluß des immer tiefer sinnenden und grübelnden Geistes, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle, die ihm nahen. Es giebt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie des menschlichen Gemüths, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist die höchste intellectuelle Verzweiflung, in mitten einer durchaus zerrütteten Welt. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als untergeordnet und nicht bedeutend vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewig unauflöslichen, riesenhaft furchtbaren Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.

---

*) Dieser vollkommne Zusammenhang wurde auch durch das Urtheil eines großen Dichters anerkannt. Aeußerst treffend ist alles, was in Göthe's Meister darüber und über den Charakter der Ophelia, so wie über alles Einzelne im Hamlet gesagt wird. Nur die Idee des Ganzen, so wie dieser Gattung überhaupt, ist nicht berührt; nähmlich die Idee von dieser eigenthümlichen tragischen Weltauffassung, welche auf dem alle Tiefen der Seele durchschneidenden skeptischen Gefühl über die ewig unauflösliche Dissonanz des in seinen innersten Fugen zerrütteten Menschenlebens beruht.

Der Gegenstand des Drama überhaupt ist eine aus Menschheit und Schicksal gemischte Erscheinung, welche den größten Gehalt mit der größten Einheit verbindet. Der Zusammenhang des Einzelnen kann auf eine doppelte Weise zu einem unbedingten Ganzen vollendet werden. Entweder wird die Menschheit und das Schicksal in vollkommner Eintracht oder in vollkommnem Streit dargestellt. Das letzte ist der Fall in der philosophischen Tragödie. Begebenheit heißt jene gemischte Erscheinung, wenn das Schicksal überwiegt. Der Gegenstand des philosophischen Trauerspiels ist daher eine tragische Begebenheit, deren Masse und äußre Form der darstellenden Kunst angehört, deren Inhalt, letzter Zweck und Geist aber eigentlich mehr philosophisch bedeutend und ergreifend ist. Das Bewußtsein jenes Streites erregt das Gefühl der Verzweiflung. Man sollte diesen sittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit nie mit der bloß thierischen Angst verwechseln; wiewohl die letztere im Menschen, wo das Geistige mit dem Sinnlichen so innigst verwebt ist, sich oft zu jener gesellt. Nur in dem andern Trauerspiele desselben Dichters, im König Lear, ist dieses Tragische im Gefühl der allgemeinen Weltzerrüttung wohl noch größer aufgefaßt und umfassender durchgeführt. Im Hamlet aber ist die wesentliche Idee solcher eigenthümlichen Kunstgattung für den Anfang dennoch den meisten Sinnen faßlicher und leichter zu ergreifen vorgestellt.

Im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst ist dieses Drama für den Kunst-Geschichtsforscher eines der wichtigsten Dokumente. In ihm ist der Geist seines Urhebers am sichtbarsten; hier ist, was über die andern Werke des Dichters nur einzeln zerstreut ist, gleichsam ganz beisammen. Shakespeare aber ist unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Dichtkunst in dieser Beziehung am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. In ihm vereinigen sich die reizendsten Liebes-Blüthen der romantischen Helden- und Ritterzeit, die gigantische Größe einer ältern nordischen Vorwelt, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten Dichter-Philosophie. In den beiden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters im Voraus ge-

ahnet und sich angeeignet. Wer übertraf ihn je an unerschöpflicher Fülle des Interessanten, an Gewalt in allen Leidenschaften, in der unnachahmlichen Wahrheit des Charakteristischen, an einziger Originalität? Er umfaßt die eigenthümlichsten künstlerischen Vorzüge der Modernen jeder Art, im weitesten Umfange, höchster Vortrefflichkeit und in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, sogar bis auf die excentrischen Sonderbarkeiten und Fehler, welche sie mit sich führen. Man darf ihn ohne Uebertreibung den Gipfel der neuern Poesie nennen. Wie reich ist er an einzelnen Schönheiten jeder Art; wie oft berührt er ganz nahe das höchste Erreichbare! In der ganzen Masse der modernen Dichtkunst entspricht vielleicht nichts dem vollkommnen Schönen selbst nach dem antiken Begriff von sittlicher Charakter-Schönheit so sehr, als die liebenswürdige Größe, die bis zur Anmuth vollendete Tugend des Brutus in seinem Caesar.

Dennoch wußten viele gelehrte und scharfsinnige Denker nie recht, was sie mit Shakespeare machen sollten. Dieser nach ihren Begriffen incorrecte große Naturgeist, wollte ihren kleinlichen Theorien gar nicht recht zusagen. Eine unwiderstehliche Sympathie befreundet nähmlich den Kenner ohne Gefühl und treffenden Blick, mit jenen wohlgeordneten und vernünftigen Dichtern, welche zu schwach sind, um das Maaß des Gewöhnlichen jemahls überschreiten zu können. Es ist daher wenig mehr als die Mittelmäßigkeit derjenigen Künstler, die weder warm noch kalt sind, welche unter dem Nahmen der Correctheit gestempelt und geheiligt worden ist. Das gewöhnliche Urtheil, Shakespeare's ungezügelte und incorrecte Kraft sündige wider die Regeln der Kunst, ist um wenig zu sagen, sehr voreilig, so lange noch gar keine durchaus fest bestehende und objectiv begründete Kunst-Theorie vorhanden ist. Ueberdem hat ja noch kaum irgend ein Kunstphilosoph auch nur versucht, die Gesetze der charakteristischen und der philosophischen Darstellungs-Kunst überhaupt etwas vollständiger zu entwickeln. Es ist wahr, Shakespeare hat, ungeachtet des beständigen Widerspruchs der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt; es steht aber sehr zu bezweifeln, ob sein philosophischer Geist der Menge eigentlich faßlich sein könne. Durch

seine sinnliche Stärke fortgerissen, von seiner täuschenden Wahrheit ergriffen, und höchstens durch seine unerschöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur seine materielle Dichtergewalt, bei welcher sie stehen blieben.

Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt hiebei ganz verfehlt. Wer seine Poesie als schöne Kunst nach dem antiken Maaßstabe beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durch einander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakespeare. Keines seiner Dramen ist durchgehends seinem ganzen Gehalte nach schön; nie bestimmt das Gesetz des Schönen die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel zu einem andern Zweck; sie dienen dem charakteristischen Wesen oder dem philosophischen Geist der ganzen Darstellung. Dieser Dichter ist oft auch da eckicht und beleidigend, wo die feinere Rundung am nächsten lag; nähmlich um dieser höhern Absicht und tiefern Wahrheit willen. Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Selbst mitten unter den heitern Gestalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daseins. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, niedrig und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten entfleischt er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung des moralischen Leichnams des entwürdigten, verworrnen Menschenlebens. „Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache;" ist daher wohl eine zu weit getriebene Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmahl sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einseitige Ansicht derselben, wenn gleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nicht rein objectiv, sondern sie trägt ein ganz individuelles Gepräge und eigenthümliche Lokalfarben; sie ist durchgängig in einer bestimmten

Manier aufgefaßt, wiewohl man leicht zugeben kann, daß seine Manier die größte, seine Eigenthümlichkeit die tiefste und merkwürdigste sei, welche wir bis jetzt kennen. Man hat es schon oft bemerkt, daß das originelle Gepräge seiner Manier eben so unverkennbar als unnachahmlich sei. Es kann überhaupt das Eigenthümliche und Individuelle auch nur in eigenthümlicher Weise und Manier, nach subjectiver Ansicht, aufgefaßt und dargestellt werden; und es scheinen daher die charakteristische Kunst und Manier unzertrennliche Gefährten in der Darstellung zu sein. Unter Manier verstehen wir aber in der Kunst eine subjective Richtung des Geistes und eine individuelle Stimmung des Sinnes, welche sich in Darstellungen, die an sich idealisch sein sollten, äußert.

Es fragt sich nun, ob und wie man aus solcher kunstreichen Manier in der dichterischen Darstellung zu dem reinen Styl, zu der objectiven Wahrheit, und dem Ideal des Schönen in der Poesie gelangen könne; welches eine besondere und eigne Untersuchung erfordert.

Zweites Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objectiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten.

Aus diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, und dieser Herrschaft der Manier, des Charakteristischen und Eigenthümlichen, wie solches in dem vorhergehenden Kapitel ausführlich ist entwickelt und betrachtet worden; erklärt sich auch von selbst die durchgängige Richtung der neuern Poesie, ja der ganzen künstlerischen Bildung der Modernen, auf das Interessante oder subjectiv Schöne. Auch wo das Schöne am lautesten genannt wird, findet man bei genauer Analyse im Hintergrunde gemeiniglich doch nur jenes. So lange man z. B. den Künstler nicht nach dem Ideale der Schönheit, sondern nach dem Begriff der Künstlichkeit würdigt, sind Kraft und Kunst nur zwei verschiedene Ansichten eines und desselben Grundes der künstlerischen Würdigung, und die Anhänger der correcten Strenge und bloß formellen Regelmäßigkeit, und der genialischen Kraft und Fülle der Erfindung, sind nicht durch das Princip verschieden, sondern nur durch die Richtung ihrer Kritik auf die positive oder auf die negative Seite, derselben bloß materiell oder äußerlich mechanisch aufgefaßten künstlerischen Vollkommenheit.

Interessant nähmlich ist jedes originelle Dichtungswesen,

oder neu Hervorgebrachte, welches ein größeres Maaß von intellectuellem Gehalt oder von künstlerischer Wirksamkeit enthält. Wir sagten mit Bedacht ein größeres; ein größeres nähmlich als das empfangende Individuum bereits besitzt; denn das Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht selten eine momentane Stimmung derselben. Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Wege nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein höchstes Interessantes giebt, wie ein höchstes Schönes nach dem objectiven Begriff und der wesentlichen Idee desselben. Unter den verschiedensten Formen und Richtungen, in allen Graden der Kraft, äußert sich in der ganzen Masse der Dichtkunst durchgängig dasselbe Bedürfniß nach einer vollständigen Befriedigung, ein gleiches Streben nach einem absoluten Höchsten der Kunst. Was die Theorie versprach, was man in der Natur suchte, in jedem einzelnen Idol zu finden hoffte; was war es andres, als ein Höchstes der künstlerischen Darstellung? Je öfter das in der menschlichen Natur gegründete Verlangen nach vollständiger Befriedigung durch das Einzelne und Veränderliche, auf deren Darstellung die Kunst bisher ausschließend gerichtet war, getäuscht wurde, je heftiger und rastloser ward es. Nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Nothwendige, nur das Objective in der Kunst kann diese große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heiße Sehnsucht stillen. Das Schöne aber, dessen Begriff wir hier nur problematisch aufstellen und dessen wirkliche Gültigkeit und Anwendbarkeit für jetzt noch unentschieden lassen, ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist. Das Uebermaaß des Individuellen führt also von selbst zum Objectiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Dichtkunst kann wiederum kein andres sein, als das höchste Schöne, als ein Erstes und Letztes von objectiver künstlerischer Vollkommenheit.

In diesem zweiten Berührungspunkte treffen von neuem die

verschiedenen Ströme, in die sich die moderne Dichtkunst seit ihrem Ursprunge spaltete, alle zusammen. Die Künstlichkeit ihrer Bildung enthielt den Grund ihrer Eigenschaften, und wenn die Richtung und das Ziel ihrer Laufbahn den Zweck ihrer Bestrebungen begreiflich macht, so wird der Sinn ihrer ganzen Entwicklung vollständig erklärt, und unsre Frage beantwortet sein.

Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise der Kunstbildung; denn sie muß sich endlich selbst vernichten. Doch sind die zwei Katastrophen, unter denen sie zu wählen hat, von sehr verschiedner Art. Geht die Richtung mehr auf das, was eine entschiedne, heftige, schnelle Wirkung hervorbringt in der Kunst, so wird der Kunstsinn, der vorigen Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug aus den von Natur heftigen Reizen, immer neue suchend, zu den ganz widernatürlichen hinübergehen. Das stechend Reizende ist, was eine stumpfgewordne Empfindung krampfhaft aufregt; das bloß auffallend Ungeheure ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dieß sind die Vorboten des nahen Todes; das Schlaffe ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das widernatürlich Ueberspannte, sei es abentheuerlich, oder gräßlich, die letzte Zuckung des ersterbenden Kunstsinns; und selbst zu dem Ekelhaften wird die an sich selbst irre gewordne Dichtung dann ihre Zuflucht nehmen. Das Widernatürliche hat drei Unterarten: was die Einbildungskraft überschreitet und den Geist verwirrt, oder das Abentheuerliche; was die Sinne empört, das Ekelhafte; und was das Gefühl peinigt und martert, das Gräßliche. Diese natürliche Entwicklung des Interessanten in seiner Entartung erklärt sehr befriedigend den verschiedenen Gang der bessern und gemeinen Kunst. Wenn hingegen philosophischer Gehalt in der Tendenz des Kunstsinns das Uebergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen; so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objectiven in der Darstellung des Schönen übergehen. Daher ist der ächte Kunstsinn in unserm Zeitalter weder

ein Geschenk der Natur, noch eine Frucht der Bildung allein, sondern nur unter der Bedingung großer sittlicher Kraft und fester Selbstständigkeit möglich.

Die erhabne Bestimmung der neuern Dichtkunst ist also nichts Geringeres als das höchste Ziel jeder möglichen Poesie, das Größte, was von der Darstellung gefordert werden, und wornach sie streben kann. Das unbedingt Höchste kann aber nie ganz erreicht werden. Das äußerste, was die strebende Kraft vermag, ist: sich diesem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern. Und auch diese endlose Annäherung scheint nicht ohne innere Widersprüche zu sein, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunst zur ächten, vom verderbten Sinne zu einem richtigen, scheint nur ein plötzlicher Sprung sein zu können, der sich mit dem steten Fortschreiten, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt. Denn das objective Schöne ist unveränderlich und beharrlich; wo also immer die Kunst und der Kunstsinn jenes Objective in der Darstellung des Schönen erfassen, da würde die künstlerische Bildung gleich bleibend und für immer festgestellt sein. Ein unbedingter und vollkommener Stillstand der Kunstbildung aber läßt sich gar nicht denken. Die neuere Poesie wird sich also immer verändern. Kann sie sich aber nicht eben so wohl wiederum rückwärts von dem Ziele entfernen? Kann sie dieß nicht auch dann noch, wenn sie schon eine bessere Richtung genommen hätte? Sind also nicht alle absichtlichen Bemühungen nach diesem Ziele der Kunst, wenn es auch von dem Verstande ganz richtig aufgefaßt worden, fruchtlos? Schon im Einzelnen ist ja das Schöne eine Gunst der Natur. Wie viel mehr wird es in der Masse immer von einem einzigen Zusammenfluß seltner Umstände abhängen, welchen der Mensch nicht einmahl zu lenken, geschweige denn hervorzubringen vermag? Ueberhaupt können die Ansprüche an die Selbstthätigkeit der Masse, so scheint es, nie mäßig genug sein. Ihre Bildung, ihre Fortschritte und ihr endliches Gelingen bleiben nach einem traurigen aber allgemeinen Verhängnisse mehrentheils dem Zufall überlassen.

Alle bessere Menschen hassen den Zufall und sein Gefolge in jeder Gestalt. Jene große Aufgabe des Schicksals muß gleichsam

ein mächtiges Aufgebot der Aufmerksamkeit und Thätigkeit für alle die sein, welche die Kunst und ihre hohe Bestimmung interessirt. Mag die Hoffnung noch so gering, die Auflösung noch so schwer sein; der Versuch ist nothwendig! Wer hier gleichgültig oder träge bleibt, dem liegt nichts an der Würde der Kunst und der Menschheit. Was hilft die Höhe der Bildung ohne eine feste Grundlage? Was Kraft ohne eine sichre Richtung, ohne Ebenmaaß und Gleichgewicht? Was ein Chaos einzelner schöner, aber verworren durch einander wirkender Elemente ohne eine vollständige Schönheit, welche in geistiger Klarheit rein aufgefaßt und vollendet wäre? Nur die gewisse Aussicht auf eine günstige Wendung der Zukunft könnte uns über den jetzigen Zustand der Kunstbildung befriedigen und beruhigen.

Wahr ists, der Gang der modernen Bildung, der Geist unsres Zeitalters und der deutsche Nationalcharakter insbesondre scheinen der Poesie nicht sehr günstig! „Wie schönheitswidrig sind doch, könnte man vielleicht sagen, alle unsre Einrichtungen und Verfassungen; wie unkünstlerisch alle Gebräuche, die ganze Lebensart der Modernen! Ueberall herrscht schwerfällige Formalität ohne Leben und Geist, leidenschaftliche Verwirrung und häßlicher Streit. Umsonst sucht der Blick hier eine freie Fülle, eine leichte Einheit. Heißt es die edle Kraft der deutschen Vorväter verkennen, wenn man Zweifel hegt, ob sie alle gleich geborne Künstler waren? Oder war etwa auch die finstre Scholastik der Mönche dem Schönen günstig? Tausend Beweise rufen uns einstimmig zu: Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen. Früherhin ist in der neuern Poesie doch wenigstens jugendlich frische Heldenkraft und ein reiches Leben der liebevollen Fantasie. Bald aber wurde die Kunst das gelehrte Spielwerk eitler Virtuosen. Die Lebenskraft jener ritterlichen Heldenzeit war nun verloschen, der Geist entflohen; nur der Nachhall des ehemahligen Sinnes blieb zurück. Was ist die Poesie der spätern Zeit, als ein Chaos aus dürftigen Bruchstücken der romantischen Dichtung, und aus ohnmächtigen Versuchen einer unerreichbaren idealischen Vollkommenheit, welche sich mit wächsernen Flügeln in grader Richtung gen Himmel schwingen, und aus verunglückten Nachahmungen mißverstandner Muster?

So waren auch die ersten Versuche neugriechischer Kunstgebäude in dem christlichen Abendlande aus schönen Fragmenten einer kunstreicheren Vorwelt noch sehr unförmlich zusammengesetzt. So fertigt oft noch jetzt der nordische Kunstschüler mit eisernem Fleiß mühsam nach der Antike seine steinernen Gemählde!"

„Die Menschheit blühte nur einmahl und nicht wieder; diese Blüthe war die schöne Kunst. Im herben Winter läßt sich nun kein künstlicher Frühling wieder erzwingen. Der allgemeine Geist des Zeitalters ist überdem eine ganz aufgelöste Erschlaffung und Sittenlosigkeit. Ihr seid und denkt schlecht, und wollt schön darstellen und scheinen? Euer Innres ist wurmstichig und euer Aeußeres soll rein sein! Widersinniges Beginnen! Wo der Charakter entmannt ist, wo es keine eigentliche sittliche Bildung giebt, da sinkt die Kunst natürlich zu einem niedrigen Kitzel zerflossener Ueppigkeit herab. Am hoffnungslosesten ist das Loos der Deutschen Poesie! Unter den Engländern und Franzosen haben doch wenigstens die Darstellungen des geselligen Lebens ursprüngliche Wahrheit, eigne Bestandheit, lebendigen Sinn und ächte Bedeutung. Der Deutsche hingegen kann nicht darstellen, was er gar nicht hat; wenn er es versucht, fällt er in überspannte Träumereien oder in Frost. Zwar entfernt auch den Engländer die eckichte Ungeschliffenheit, der stumpfe Trübsinn, die eiserne Hartnäckigkeit; den Franzosen die flache Heftigkeit, der seichte Ungestüm, die abgeschliffne Leerheit ihres einseitigen Nationalcharakters weit genug vom vollkommnen Schönen. Den charakterlosen Deutschen macht aber die kleinliche Umständlichkeit, die verworrne Schwerfälligkeit, die uralte, bedächtliche Langsamkeit seines Geistes zu den leichten Spielen der freien Kunst vollends ganz unfähig. Einzelne Ausnahmen beweisen nichts für das Ganze. Giebt es auch in Deutschland hie und da Sinn und Gefühl für das Schöne in der Kunst; so gab es auch noch unter dem Nero Römer."

In solchen und noch schwärzern historischen Nachtstücken, schildert man mit Farben der Unterwelt, zwar nicht ohne feierliches Pathos im Vortrag, aber eigentlich leichtsinnig genug, den Geist großer Völker und eines merkwürdigen Zeitalters. Jeder einzelne Zug dieser Darstellung kann wahr sein, oder doch etwas Wahres

enthalten; wenn aber die Züge nicht vollständig sind, wenn der Zusammenhang fehlt, so ist das Ganze dennoch falsch. So ist die höchste künstlerische Erschlaffung, in dem Zusammenhange unseres Zeitalters, nach allem, was vorangegangen ist, eher als ein günstiges Symptom von der vorübergehenden wohlthätigen Krisis des Interessanten zu betrachten, welcher nur die schwache Natur unterliegt. Diese Erschlaffung entspringt aus dem gewaltsamsten oft überspannten Streben; daher steht so oft die größte Kraft dicht neben ihr. Der Fall ist natürlich der Höhe, die Erschlaffung der Anspannung gleich. Die Sittenlosigkeit mag von der Masse wahr sein; doch würde sie die Fortschritte des Kunstsinnes schwerlich hemmen, welche der sittlichen Bildung leicht zuvoreilen können. Der Kunstsinn ist ungleich freier von äußrer Gewalt und von verderblicher Ansteckung; die sittliche Bildung auch der Einzelnen wird durch die verführerische Gewalt der Masse viel leichter fortgerissen, durch allgemeinherrschende Vorurtheile erstickt, durch äußre Einrichtungen jeder Art gefesselt. Es kann auch nicht von einem glücklichen Nationalcharakter allein abhängen, ob die Poesie der Neuern ihre hohe Bestimmung erreichen werde oder nicht; denn ihre Bildung ist eine künstliche. Der höhere Kunstsinn der modernen Zeit soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbstständige Werk ihrer Freiheit sein. Wenn nur Kraft da ist, so wird es der Kunst endlich gelingen können, die Einseitigkeit derselben zu berichtigen und die höchste Gunst der Natur zu ersetzen. An künstlerischer Kraft fehlt es aber den Modernen nicht, wenn dieser gleich noch eine weise Führung mangelt. Gewiß, die poetische Anlage der Neuern ließe sich wohl in Schutz nehmen. Oder ist die Natur auch gegen die Italiener karg gewesen? Es sind bei den Deutschen noch Erinnerungen übrig, daß der deutsche Kunstsinn später erst zu einer höhern Ausbildung gelangte. So weit sie die andern gebildeten Nationen Europa's im Einzelnen übertreffen, so weit stehen sie in der Masse gegen dieselben zurück. Anspruchslose Erfindsamkeit und bescheidne Kraft aber sind ursprüngliche charakteristische Züge dieser Nation, welche sich so oft selbst verkannt hat. Die berüchtigte deutsche Nachahmungssucht mag hier und da wirklich den Spott

verdienen, mit dem man sie zu brandmarken pflegt. Im Ganzen aber ist Vielseitigkeit ein ächter Fortschritt der künstlerischen Bildung, und ein naher Vorbote der Allgemeingültigkeit, im Gebiethe der Darstellung, oder des mehr sich entwickelnden Sinns für das objective Schöne. Die sogenannte Charakterlosigkeit der Deutschen ist also dem manierirten Wesen und anscheinenden Charakter der andern Nationen weit vorzuziehen, und erst, wenn die nationale Einseitigkeit ihrer Kunstbildung mehr verwischt, und berichtigt sein wird, können sie sich zu der höhern Stufe jener Vielseitigkeit erheben.

Der Charakter der künstlerischen Bildung unsres Zeitalters und unsrer Nation verräth sich und kündigt sich selbst an durch eine merkwürdige und große Erscheinung. Göthe's Poesie ist die Morgenröthe ächter Kunst und reiner Schönheit. Die sinnliche Stärke, welche ein Zeitalter, ein Volk mit sich fortreißt, war der kleinste Vorzug mit dem schon der Jüngling auftrat. Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichthum des Shakespeare verglichen werden. Ja, wenn der Faust vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den Hamlet, das Meisterstück des Engländers, mit welchem er einen ähnlichen Zweck zu haben scheint, noch weit übertreffen. Was dort nur Schicksal, Begebenheit, Schwäche ist; das ist hier Gemüth, Handlung, Kraft. Hamlets Stimmung und Richtung nähmlich ist mehr nur ein Resultat seiner äußern Lage; Fausts ähnliche Richtung ist ursprünglicher Charakter und wesentliche Denkart. Die Vielseitigkeit des darstellenden Vermögens dieses Dichters ist so gränzenlos, daß man ihn den Proteus unter den Künstlern nennen, und diesem Meergotte gleich stellen könnte, von dem es heißt:

„Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne;
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht als Baum in den Wolken."

Man kann daher den mystischen Ausdruck der an sich nicht unrichtigen Wahrnehmung allenfalls verzeihen, wenn einige Liebhaber ihm eine gewisse poetische Allmacht beilegen, welcher nichts unmöglich sei, und wenn sie sich in scharfsinnigen Abhandlungen über seine Einzigkeit erschöpfen.

Mir scheint es jedoch, daß dieser falsche und unächt erkünstelte Mysticismus im Gebiethe des Schönen den richtigen Gesichtspunkt verfehle; und daß man Göthe'n eigentlich sehr verkennt, wenn man ihn auf diese Weise in einen deutschen Shakespeare umwandelt. In der charakteristischen Kunst und Wahrheit wird der Engländer in seiner großen Manier wohl allerdings immer den Vorzug behaupten. Das Ziel des Deutschen aber ist das Objective; das Schöne ist der wahre Maaßstab, seine liebenswürdige Dichtung zu würdigen. Was kann reizender sein, als die leichte Fröhlichkeit, die ruhige Heiterkeit seiner Stimmung? Die reine Bestimmtheit, die zarte Weichheit seiner Umrisse? Hier ist nicht bloß Kraft, sondern auch Ebenmaaß und Gleichgewicht! Die Grazien selbst verriethen ihrem Lieblinge das Geheimniß einer schönen Stellung. Durch einen wohlthätigen Wechsel von Ruhe und Bewegung weiß er das reizendste Leben über das Ganze gleichmäßig zu verbreiten, und in einfachen Massen ordnet sich die freie Fülle von selbst zu einer leichten Einheit.

Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen einer bloß merkwürdigen Geistesmanier und dem wahren Kunst-Styl, oder dem Objectiven in der Darstellung. Es darf uns daher nicht befremden, daß in einigen wenigen Werken seine eigne Eigenthümlichkeit noch zu laut wird, daß er in vielen andern sich nach Laune verwandelt, und fremde Manier annimmt. Dieß sind gleichsam übriggebliebene Erinnerungen an die Epoche des Charakteristischen und Eigenthümlichen. Und doch weiß er, so weit dieses möglich ist, selbst in die Manier eine Art von objectiver Gleichmäßigkeit und allgemeiner Bedeutung zu bringen. So gefällt er sich auch zu Zeiten in geringfügigem Stoff, der hie und da so dünne und gleichgültig wird, als ginge er ernstlich damit um, wie es ein leeres Denken ohne Inhalt giebt, eben so auch ganz reine Gedichte ohne allen Stoff hervorzubringen. In diesen Werken ist der Trieb des Schönen gleichsam müssig; sie sind ein reines Produkt des Darstellungstriebes allein. Fast könnte es scheinen, als sei die objective Haltung seiner Kunst nicht angeborne Gabe allein, sondern auch Frucht der Bildung; die Schönheit seiner Werke hingegen eine unwillkührliche Zugabe

seiner ursprünglichen Natur. Er ist im Fröhlichen wie im Rührenden immer reizend; so oft er will, schön; seltner erhaben. Seine rührende Kraft streift hie und da, aus ungestümer Heftigkeit an das Bittre und Empörende, oder aus mildernder Schwächung an das Matte. Gewöhnlich aber ist hinreissende Kraft mit weiser Schonung aufs glücklichste vereinigt. Wo er ganz frei von Manier ist, da ist seine Darstellung wie die ruhige und heitre Ansicht eines höhern Geistes, der keine Schwäche theilt, und durch kein Leiden gestört wird, sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hinstellt. Wo er ganz Er selbst ist, da ist der Geist seiner reizenden Dichtung liebliche Fülle und hinreißende Anmuth.

Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Bildungsstufe der Poesie. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objective möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei. Das Objective ist hier wirklich schon erreicht, und da die nothwendige Gewalt des Instincts, jede stärkere Dichterkraft, die sich nicht selbst aufreibt, aus der Krise des Interessanten zu eben diesem Ziele hinführen muß; so muß die Idee des Schönen mehr und mehr allgemeiner, sie muß öffentlich anerkannt, und durchgängig herrschend werden. Dann hat die Kunstbildung den entscheidenden Punkt erreicht, wo sie sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußre Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten, oder etwa durch eine materielle Zerstörung und Naturkatastrophe mit vernichtet werden kann. Ich meine die große moralische Entwicklungsstufe, durch welche die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal, in der Bildung endlich ein entschiedenes Uebergewicht über die Natur bekommt. Dieses geschieht in dem wichtigen und entscheidenden Zeitmoment, wenn auch im bewegenden Princip, in der Kraft der Masse, die Selbstthätigkeit herrschend wird; denn das lenkende Princip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbstthätig. Nach jener Wiedergeburt wird nicht nur der Gang der Bildung, die Richtung der künstlerischen Kraft, die Anordnung der ganzen Masse des gemeinschaftlichen Produkts, nach dem Zwecke und dem Gesetze der Menschheit sich bestimmen;

sondern auch in der vorhandnen Kraft und Masse der Bildung selbst wird das Menschliche das Uebergewicht haben. Wenn das feindliche Element, welches dem Geiste in dem Kampfe seiner Entwicklung überall hemmend entgegentritt, nicht etwa Verstärkung bekommt, wie durch eine äußre Naturkatastrophe, die freilich alle Kunstbildung und Geistescultur mit einem Streich vernichten könnte; so kann die Menschheit in ihrer Entwicklung nun ungestört fortschreiten. Die künstliche Bildung wird und kann dann wenigstens nicht mehr so wie die natürliche, in sich selbst zurücksinken. Es ist auch kein Wunder, daß die Freiheit in jenem harten Kampf endlich den Sieg davon trägt, wenn gleich die Ueberlegenheit der Natur im Anfange der Bildung noch so groß sein mag. Denn die Kraft des Menschen wächst mit verdoppelter Progression, indem jeder Fortschritt nicht nur größere Kräfte gewährt, sondern auch neue Mittel zu fernern Fortschritten an die Hand giebt. Der lenkende Verstand mag sich, so lange er unerfahren ist, noch so oft selbst schaden; es muß eine Zeit kommen, wo er alle seine Fehler reichlich ersetzen wird. Die blinde Uebermacht muß endlich dem verständigen Gegner unterliegen. Nichts ist überhaupt so einleuchtend als die Theorie von der immer fortschreitenden Entwicklung. Der reine Satz der Vernunft von der nothwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit ist ohne alle Schwierigkeit. Nur die Anwendung auf die Geschichte kann die schlimmsten Mißverständnisse veranlassen, wenn der Blick fehlt, den eigentlichen Punkt zu treffen, den rechten Moment wahrzunehmen, und das Ganze zu übersehen. Es ist immer schwer, oft unmöglich, das verworrne Gewebe der Erfahrung in seine einfachen Fäden aufzulösen, die gegenwärtige Stufe der Bildung richtig zu würdigen, die nächstkommende glücklich zu errathen.

Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen die in ihr herrschenden Begriffe. Der Einfluß derselben ist also unendlich wichtig, ja entscheidend. Wie es in der jetzigen modernern Welt nur wenige Bruchstücke ächter sittlicher Größe und Bildung giebt, moralische Vorurtheile aber statt großer und guter Gesinnungen allgemein herrschen; so giebt es auch künstle-

rische Vorurtheile, welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet, und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte. Der allmählige und langsame Stufengang der Entwicklung des Verstandes führt nothwendiger Weise einseitige Meinungen mit sich. Diese enthalten zwar einzelne Züge der Wahrheit; aber die Züge sind unvollständig und aus ihrem eigentlichen Zusammenhange herausgerissen, und dadurch der Gesichtspunkt verrückt, das Ganze zerstört. Solche Vorurtheile sind zuweilen zu ihrer Zeit gewissermaßen nützlich, und haben eine lokale Zweckmäßigkeit. So wurde durch den orthodoxen Glauben, daß es eine Wissenschaft gebe, die allein zureichend sei, schöne Werke zu verfertigen, doch das Streben nach dem Objectiven in der Kunst aufrecht und standhaft erhalten; und das System der genialischen Regellosigkeit diente wenigstens dazu, den Despotismus einer ganz einseitigen und ungenügenden Kunst-Theorie zu entkräften. Gefährlicher und schlechthin verwerflich sind aber andre Vorurtheile im Gebiethe der Kunst, welche die fernere Entwicklung derselben selbst hemmen. Es ist die heiligste Pflicht aller Freunde der Kunst, solche Irrthümer, welche der natürlichen Freiheit schmeicheln, und die Selbstkraft lähmen, indem sie die Hoffnungen der Kunst als unmöglich, die Bestrebungen derselben als fruchtlos darstellen, ohne Schonung zu bekämpfen, ja wo möglich ganz zu vertilgen.

So denken viele: „Schöne Kunst sei gar nicht das Eigenthum der ganzen Menschheit; am wenigsten eine Frucht künstlicher Bildung. Sie sei die unwillkührliche Ergießung einer günstigen Natur; die lokale Frucht des glücklichsten Klima; eine vorübergeherde Epoche, und bald entschwindende Blüthe, gleichsam der kurze Frühling der Menschheit. Da sei schon die Wirklichkeit selbst edel, schön und reizend, und die gemeinste Volkssage ohne alle künstliche Zubereitung bezaubernde Poesie. Jene frische Blüthe der jugendlichen Fantasie, jene mächtige und schnelle Beweglichkeit, jene höhere Gesundheit des Gefühls könne nicht erkünstelt, und einmahl zerrüttet, nie wieder geheilt werden. Am wenigsten unter der nordischen Herbigkeit eines trüben Himmels, dem ertödtenden Druck einer mecha-

nischen Lebenseinrichtung, dem Herzensfrost gelehrter Vielwisserei."

Vielleicht kann dieß unter manchen Einschränkungen, wenigstens für einen Theil der bildenden Kunst gelten. Es scheint in der That, daß für die hohen Schönheitsformen der Gestalten in der Sculptur, der Mangel einer glücklichen Organisation, und eines günstigen Klima's weder durch einen gewaltsamen Schwung der Freiheit, noch durch die höchste Bildung ersetzt werden könne. Und doch giebt es auch hier glänzende Ausnahmen, und viele Einschränkungen. Mit Unrecht und gegen alle Erfahrung dehnt man dieß aber auch auf die Poesie aus. Wie viel große Barden und glückliche Dichter gab es nicht unter allen Zonen, deren ursprüngliche Feuerkraft durch die ausgesuchteste Unterdrückung nicht erstickt werden konnte? Die Poesie ist eine universelle Kunst; denn ihr Organ, die Musik der Rede, ist durchaus geistiger Art, und die Wurzel, aus der sie hervorgeht und in welcher sie wirkt, die Fantasie, ist schon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerm Einfluß. Poesie und Sinn für Poesie ist daher weit leichter und schneller der Entartung fähig, wie der plastische Kunstsinn für das Schöne in der Sculptur, und die edle Form in der materiellen Gestalt; ist dagegen aber auch einer gränzenlosen Vervollkommnung fähig, und kann leichter aus der tiefsten Verderbniß durch eine geistige Wiedergeburt neu hergestellt werden. Allerdings ist die frische Blüthe der jugendlichen Fantasie ein köstliches Geschenk der Natur und zugleich das flüchtigste. Schon durch einen einzigen giftigen Hauch entfärbt sich das zarte Colorit der Unschuld, und welkend senkt die schöne Blume ihr Haupt. Aber auch dann, wenn die Fantasie schon lange durch Vielwisserei erdrückt und abgestumpft, durch Wollust erschlafft und zerrüttet worden ist, kann sie sich durch einen Schwung der Freiheit und durch ächte Bildung von neuem emporschwingen, und allmählig wieder vervollkommnen. Ueberhaupt ist die moralische Heilkraft der menschlichen Natur wunderbar stark, und dem sonderbaren organischen Vermögen einiger Thierarten nicht ganz unähnlich, deren zähe Lebenskraft auch entrißne Glieder wieder ersetzt und nachtreibt. Die jugendliche Stärke, das Feuer,

selbst die schnelle Beweglichkeit kann die Fantasie völlig wieder erreichen; nur das frische Colorit, der romantische Duft jenes ersten Frühlings kehrt im alternden Herbst nicht leicht zurück.

Sehr allgemein verbreitet ist ein andres Vorurtheil, welches der schönen Kunst sogar alles selbstständige Dasein, alle eigenthümliche Bestandheit völlig abspricht, und ihre wesentliche Verschiedenheit ganz läugnet. Wenn die rechten Vernunftmenschen unserer Zeit ihre Gesinnung offen aussprechen wollten, so würden sich wohl viele Stimmen erheben: „Die Poesie sei nichts anders als die sinnbildliche Kindersprache der jugendlichen Menschheit, nur Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntniß, eine überflüßige Zugabe des wesentlich Guten und Nützlichen. Je höher die Geistescultur steige, desto unermeßlicher verbreite sich das Gebieth der deutlichen Erkenntniß; das eigentliche Gebieth der Darstellung, die Dämmerung, schrumpfe dann vor dem einbrechenden Licht immer enger zusammen. Der helle Mittag der Aufklärung sei nun da; die Poesie, diese artige Kinderei, sei für unser Jahrhundert der vollendeten Vernunft nicht mehr anständig. Es sei endlich einmahl Zeit damit aufzuhören."

Auf diese Weise hat man schon oft einen einzelnen Bestandtheil der schönen Kunst, einen vorübergehenden Zustand derselben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Wesen selbst verwechselt. So lange die menschliche Natur besteht, wird der Trieb zur Darstellung sich regen, und die Forderung des Schönen in ihr laut werden. Diese nothwendige Anlage des Menschen, welche, sobald sie sich frei entwickeln darf, schöne Kunst erzeugen muß, ist ewig. Die Kunst ist eine ganz eigenthümliche Thätigkeit des menschlichen Gemüths, welche durch ewige Gränzen von jeder andern geschieden ist. Alles menschliche Thun und Leiden ist ein gemeinschaftliches Wechselwirken des Geistes und der Natur. Nun muß entweder die Natur oder der Geist den letzten Grund des Daseins eines gemeinschaftlichen einzelnen Produkts enthalten, oder den ersten bestimmenden Stoß zu dessen Hervorbringung geben. Im ersten Fall ist das Resultat Erkenntniß. Die Beschaffenheit des rohen Stoffs bestimmt den Charakter der aufgefaßten Mannichfaltigkeit, und veranlaßt den Geist, diese

Mannichfaltigkeit zu einer bestimmten Einheit zu verknüpfen, und in einer bestimmten Richtung die Verknüpfung fortzusetzen, und zur Vollständigkeit zu ergänzen. Erkenntniß ist eine Wirkung der Natur im Geiste. Im zweiten Fall hingegen muß das freie Vermögen sich selbst eine bestimmte Richtung geben, und das Wesen der gewählten Einheit bestimmt die Beschaffenheit der zu wählenden Mannichfaltigkeit, die jenem Zwecke gemäß gewählt, geordnet und wo möglich gebildet wird. Das Produkt ist ein Kunstwerk und eine Wirkung des Geistes in der Natur. Zur darstellenden Kunst gehört jede Ausführung eines ewigen menschlichen Zwecks im Stoff der äußern mit dem Menschen nur mittelbar verbundnen Natur. Es ist nicht zu besorgen, daß dieser Stoff jemahls ausgehen, oder daß die ewigen Zwecke je aufhören werden, Zwecke des Menschen zu sein. Nicht weniger ist die Schönheit durch ewige Gränzen von allen übrigen Theilen der menschlichen Bestimmung geschieden. Die reine Menschheit, worunter hier die vollständige Bestimmung der menschlichen Gattung verstanden wird, ist nur eine und dieselbe, und an sich ohne alle Theile und Abtheilung. In ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit aber theilt sie sich nach der ewigen Verschiedenheit der ursprünglichen Vermögen und Zustände, und nach den besondern Mitteln und Werkzeugen, welche diese voraussetzen und erfordern, in mehrere Richtungen. Wenn ich hier voraussetzen darf, daß das Gefühlsvermögen vom Vorstellungsvermögen und Begehrungsvermögen wesentlich verschieden sei; daß ein mittlerer Zustand zwischen dem Zwange des Gesetzes und des Bedürfnisses, ein Zustand des freien Spiels, und der bestimmungslosen Bestimmbarkeit in der menschlichen Natur selbst gegründet und ebenso nothwendig sei, wie der Zustand gehorsamer Arbeit und beschränkter Bestimmtheit; so ist auch die Schönheit eine dieser Richtungen und von ihrer Gattung, der ganzen Menschheit, wie von ihren Nebenarten, den übrigen ursprünglichen Bestandtheilen der menschlichen Aufgabe, wesentlich verschieden.

Aber nicht bloß die Anlage zur Kunst und das Gebot der Schönheit sind nach der Natur und nach der Idee des Menschen nothwendig; auch die Organe der schönen Kunst versprechen

Dauer. Es darf doch wohl nicht erst erwiesen werden, daß der Schein ein unzertrennlicher Gefährte des Menschen sei? Den Schein der Schwäche, des Irrthums, des Bedürfnisses mag das Licht der wahren Aufklärung und der gründlichen Wissenschaft immerhin zerstören; der freie Schein der spielenden Einbildungskraft kann darunter nicht leiden. Nur muß man der allgemeinen Forderung der Darstellung und Erscheinung nicht eine einzelne und besondere Art der Bildlichkeit unterschieben; oder die gewaltsamen Ausbrüche der furchtbaren Leidenschaften wilder Naturmenschen mit dem Wesen der Poesie verwechseln. Allerdings ist es sehr natürlich und begreiflich, daß auf einer gewissen mittleren Höhe der künstlichen Bildung, Grübelei und Vielwisserei jene leichten Spiele der Einbildungskraft, lähme und erdrücke, Verfeinerung und Verzärtelung das wahre Gefühl abschleife und schwäche. Durch den Zwang einer noch unvollkommnen Kunst und Bildung wird die Kraft des Triebes abgestumpft, seine Regsamkeit gefesselt, seine einfache Bewegung zerstreut und verwirrt. Die Sinnlichkeit und der Geist sind aber im Menschen so innig verwebt, daß ihre Entwicklung zwar wohl in vorübergehenden Stufen, aber auch nur in diesen auseinander gehen kann. In der Masse des Ganzen aber werden sie mehrentheils gleichen Schritt halten, und der vernachläßigte Theil wird über kurz oder lang das Versäumte nachhohlen. Es hat in der That den größten Anschein, daß der Mensch mit der wachsenden Höhe wahrer Geistesbildung auch an Stärke und Reizbarkeit des Gefühls, als der ächten Lebenskraft und Seele der Kunst, eher gewinne als verliere.

Unbegreiflich scheint es, wie man sich habe überreden können, die Italienische und Französische Dichtkunst, und wohl gar auch die Engländische und Deutsche haben ihr goldnes Zeitalter schon gehabt. Man mißbrauchte diesen Nahmen so sehr, daß eine fürstliche Protection, eine Zahl berühmter Nahmen, ein gewisser Eifer des Publikums, und allenfalls ein höchster Gipfel in einer Nebensache hinlängliche Ansprüche dazu schienen. Nur war dabei schlimm, daß für das unglückliche silberne, eiserne und bleierne Jahrhundert nichts übrig blieb, als das traurige Loos, jenen

ewigen Urbildern aus allen Kräften vergeblich nachzustreben. Wie kann vom vollkommnen Styl da auch nur die Frage sein, wo es eigentlich gar keinen Styl, sondern nur Manier giebt? Im strengsten Sinne des Worts hat auch nicht ein einziges modernes Kunstwerk, geschweige denn ein ganzes Zeitalter der Poesie den Gipfel künstlerischer Vollendung erreicht. Die stillschweigende Voraussetzung, welche bei jener falschen Ansicht von eingebildeten goldnen Zeitaltern zum Grunde lag, war: daß es nun einmahl unabänderlich und überall die Bestimmung der Kunstbildung sei, wie eine Pflanze oder ein Thier zu entstehen, allmählig sich zu entwickeln, dann zu reifen, wieder zu sinken, und endlich unterzugehen, und im ewigen Kreislauf immer endlich dahin zurückzukehren, von wo ihr Weg zuerst ausging. Diese Voraussetzung beruht aber auf einem bloßen Mißverständnisse, auf dessen tiefliegenden Quell wir in der Folge stoßen werden.

Bei der Entwicklung einer so reichhaltig großen und künstlich zusammengesetzten Geschichtsmasse, wie das Europäische Völkersystem, darf ein theilweiser Stillstand, oder hie und da ein scheinbarer Rückgang der Bildung nicht außerordentlich scheinen. Doch ist wahrscheinlich auch da, wo man schon gewiß glaubt, die Katastrophe sei vorüber, und die künstlerische Kraft auf immer erloschen, das Drama der geistigen Entwicklung bei weitem noch nicht geendigt. Vielmehr scheint die individuelle Kraft da wie ein Feuer unter der Asche zu glimmen, und nur den günstigen Augenblick zu erwarten, um in eine helle Flamme aufzulodern. Es ist wahrhaft wunderbar, wie in unserm Zeitalter das Bedürfniß des Objectiven sich allenthalben regt; wie auch der Glaube an das Schöne wieder erwacht, und unzweideutige Symptome den herannahenden bessern Kunstsinn verkündigen. Der Augenblick scheint in der That für eine Revolution in der Kunst reif zu sein, durch welche das Objective und Schöne in der künstlerischen Bildung der Modernen herrschend werden könnten. Nur geschieht freilich nichts Großes von selbst, ohne Kraft und Entschluß! Es würde ein sich selbst bestrafender Irrthum sein, wenn man nun die Hände in den Schooß legen und sich überreden wollte, der Kunstsinn des Zeitalters bedürfe gar keiner wesentlichen Verbesserung mehr. So lange

das objective Schöne nicht allgemein herrschend ist im Style der Kunst, leuchtet dieß Bedürfniß von selbst ein. Die Herrschaft des Interessanten, oder Charakteristischen im Inhalt und einer eigenthümlichen geistreichen oder anziehenden Manier in der Behandlung, bildet ein durchaus fremdartiges Kunstgesetz in der schönen Poesie. So wie in der chaotisch verworrnen Masse der modernen Dichtkunst alle Elemente der schönen Kunst vorhanden sind, so finden sich in ihr auch alle selbst die entgegengesetzten Arten des künstlerischen Verderbens, Rohigkeit neben Künstelei, kraftlose Dürftigkeit neben gesetzlosem Frevel. Ich habe mich schon wider die Behauptung eines gänzlichen Unvermögens, einer rettungslosen Entartung ausdrücklich erklärt, und die Höhe der Kunstbildung, die Stärke der Dichterkraft unsers Zeitalters anerkannt. Nur die ächte Richtung, die richtige Stimmung fehlt; und nur durch sie und mit ihnen wird jede einzelne Trefflichkeit, welche außer ihrem wahren Zusammenhange sehr leicht äußerst schädlich werden kann, ihren vollen Werth, und ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Dazu bedarf es einer völligen Umgestaltung, eines totalen Umschwunges, einer allgemeinen Wiedergeburt im Gebiethe der Kunst und des Schönen.

Die Kunstbildung nähmlich ist von einer doppelten Art. Entweder kann sie betrachtet werden als die progressive Entwicklung einer geistigen Fertigkeit. Diese erweitert, schärft, verfeinert; ja sie belebt, stärkt und erhöht sogar die ursprüngliche Anlage. Oder sie ist eine höhere Gesetzgebung, welche die schon vorhandne Kraft ordnet. Diese hebt den Streit der einzelnen Schönheiten auf, und fordert Uebereinstimmung aller, nach dem Bedürfniß des Ganzen. Sie gebietet strenge Richtigkeit, Ebenmaaß und Vollständigkeit; sie verbietet die Verwirrung der ursprünglichen Kunstgränzen, und verbannt, was bloß geistreiche Manier ist, als ein dem Schönen fremdes und fremdartiges Kunstgesetz. Mit einem Worte: ihr Werk und ihr Ziel ist das Objective in der Kunst des Schönen.

Die Wiedergeburt der schönen Kunst aber setzt zwei nothwendige Erfordernisse als vorläufige Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus. Das erste derselben ist die künstlerische Kraft. Nicht das Genie des Künstlers allein, oder die erfindende Kraft ideali-

scher Darstellung und poetischer Wirkung läßt sich weder erwerben noch ersetzen. Es giebt auch eine ursprüngliche Naturgabe des ächten Kenners, welche zwar, wenn sie schon vorhanden ist, vielfach gebildet, wo sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann. Der treffende Blick, der sichre Takt; jene höhere Reizbarkeit des Gefühls, und offene Regsamkeit der Fantasie, lassen sich weder lernen noch lehren. Aber auch die glücklichste Anlage ist weder zu einem großen Künstler, noch zu einem großen Kenner zureichend. Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüths, oder wenigstens ein durchgängiges Streben zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste der Musenkunst und des Tempels der Schönheit gelangen können. Daher ist das zweite nothwendige Erforderniß für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Zeitalters und der Nation, bei welchen die Kunst des Schönen blühen soll, der Adel des Charakters und einer sittlich erhöhten Stimmung. Der richtige Kunstsinn, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüths. Unmöglich kann hingegen das Kunstgefühl eines schlechten Menschen richtig und mit sich selbst einig sein. Die Stoiker hatten in dieser Rücksicht nicht unrecht zu behaupten, daß nur der Weise ein vollkommner Dichter und Kenner sein könne. Gewiß hat der Mensch das Vermögen, durch bloße Freiheit die mannichfaltigen Kräfte seines Gemüths zu lenken und zu ordnen. Er wird also auch seiner künstlerischen Anlage und Kraft eine bessere Richtung und richtige Stimmung ertheilen können. Nur muß er es wollen; und die Kraft, es zu wollen, die Selbstständigkeit, bei dem Entschluß zu beharren, kann ihm niemand mittheilen, wenn er sie nicht in sich selbst findet.

Freilich ist aber der bloße gute Wille nicht zureichend, so wenig wie die nackte Grundlage zur vollständigen Ausführung eines Gebäudes. Eine entartete und mit sich selbst uneinige Kraft bedarf einer sondernden Kritik, einer leitenden Censur, und diese setzt eine ordnende Gesetzgebung voraus. Eine vollkommne Gesetzgebung des Schönen würde die erste Stufe und selbst das erste Werkzeug sein für die geforderte Wiedergeburt der Kunst. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, die streitenden

Elemente in ein Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der Kunstbildung überhaupt eine feste Grundlage, eine sichre Richtung und eine dem Gesetz des Schönen angemeßne Stimmung zu ertheilen. Die gesetzgebende Macht der modernen Kunstbildung dürfen wir aber nicht erst lange suchen. Sie ist schon constituirt, es ist die Theorie; denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Princip dieser Bildung. Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst beherrscht, und sie auf Abwege verleitet; richtige Begriffe müssen sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher haben auch, sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen, von der Theorie Zurechtweisung und befriedigende Gesetze erwartet und gefordert. Eine vollendete Kunst-Theorie würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung sein, sondern auch durch die Vertilgung schädlicher Vorurtheile die Kraft von manchen Fesseln befreien, und ihren Weg von Dornen reinigen. Die Gesetze der künstlerischen Theorie haben aber nur insofern eine wahre Autorität, als sie von der Mehrheit der öffentlichen Meinung anerkannt sind, und die Sanction des herrschenden Gefühls einer Nation oder eines Zeitalters erhalten haben. Wenn das Bedürfniß allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschlichnes Ansehen von kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig, und verjährte Vorurtheile zerfallen von selbst. Dann kann die Theorie nur durch vollkommne und freie Uebereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehen verschaffen, und sich zu einer wirklichen Macht im Gebiethe der Kunst erheben. Nur durch objective Wahrheit kann sie ihrer Bestimmung entsprechen.

Gesetzt aber auch, es gäbe eine objective und als solche allgemein anerkannte Kunst-Theorie, welches mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können; die reine Wissenschaft bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den Inhalt der Anschauung. Sie allein würde leer sein, wie die Erfahrung allein verworren, ohne Sinn und Zweck; und nur in Verbindung mit einer vollkommnen Geschichte und geschichtlichen Entwicklung, sie würde die Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lehren. Die Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche ein durchaus

vollkommnes Beispiel ihrer Art, ein wirklich gewordnes Ideal, und deren besondre Geschichte eine allgemeine Naturgeschichte oder vollkommne Naturentfaltung der Kunst selbst wäre. Ueberdem kommt der Denker nicht frisch und unversehrt zur wissenschaftlichen Untersuchung. Er ist durch die Einflüsse einer verkehrten Erfahrung angesteckt; er bringt Vorurtheile mit, welche seiner Untersuchung auch im Gebiethe der reinen Gedanken eine durchaus falsche Richtung ertheilen können. Auch bei dem aufrichtigsten Eifer steht es gar nicht in seiner Gewalt, diesen mächtigen Vorurtheilen mit einemmahle zu entsagen; denn er müßte die reine Wahrheit schon ergriffen haben, um den Ungrund des Irrthums einzusehen, und inne zu werden, wie falsch der Gang seiner Methode sei. Denn das Wahre, wie es einmahl erfaßt, sich selbst als das Wahre und Rechte begreift und inne wird, lehrt auch allererst den Irrthum, als das entgegengesetzte Unwahre in seiner ganzen Tiefe erkennen. Der Kunstforscher bedarf daher aus einem doppelten Grunde einer vollkommnen Anschauung; theils als Beispiel und Beleg zu seinem Begriff, theils als Thatsache und Urkunde seiner Untersuchung.

Aber auch die Lücke zwischen der Theorie und der Ausübung, zwischen dem Gesetz und der einzelnen That, ist wie überall, so auch im Gebiethe der Kunst unendlich groß. Es wäre allzu leicht, wenn der Künstler durch den bloßen Begriff vom richtigen Kunstgefühl und vollkommnen Styl das höchste Schöne in seinen Werken wirklich hervorzubringen vermöchte. Das Gesetz muß Neigung werden; Leben kommt nur von Leben, Kraft erregt Kraft. Das reine Gesetz ist leer; damit es ausgefüllt und seine wirkliche Anwendung möglich werde, bedarf es einer Anschauung, in welcher es in gleichmäßiger Vollständigkeit gleichsam sichtbar erscheine, eines höchsten Urbildes des Schönen in der Kunst.

Schon der Nahme der Nachahmung ist schimpflich und gebrandmarkt bei allen denen, die sich genialische Erfinder und originelle Künstler zu sein dünken. Man versteht darunter nähmlich die Gewaltthätigkeit, welche die starke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt. Unter der wahren Nachahmung oder Nachbildung aber ist nichts andres zu verstehen, als die Hand-

lung desjenigen, sei er Künstler oder Kenner, der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigenthümlichkeit, welche die äußre Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachbildung ohne die höchste Selbstständigkeit durchaus unmöglich ist. Es ist hier die Rede von jener Mittheilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mittheilt.

Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig sein? Giebt es unter Menschen eine Kunst, welche die Kunst schlechthin genannt zu werden verdiente? Giebt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?

Mit richterlichem Ernst überschaut die Muse das Buch der Zeiten, die Versammlung der Völker. Ueberall findet ihr strenger Blick nur Rohigkeit und Künstelei, Dürftigkeit und Ausschweifung in stetem Wechsel. Kaum erheitert dann und wann ein schonendes Lächeln über die liebenswürdigen Spiele der kindlichen Unschuld ihren unwilligen Ernst.

Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst in allen ihren Theilen und Zweigen so ganz der hohen Würde ihrer Bestimmung.

Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei; und vom ersten Anfange griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von ächtem Hellenischen Sinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig.

Diese Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen der ächt Hellenischen Bildung. Allen Barbaren hingegen ist die Schönheit an sich selbst nicht gut genug. Ohne Sinn für die höhere Zweckmäßigkeit und geistige Bedeutung ihres scheinbar zwecklosen und unnützen Spiels bedarf sie bei ihnen einer fremden Hülfe, einer äußern Empfehlung. Bei den rohen wie bei verfeinerten Völ-

kern, welche jenes den Griechen so ganz eigenthümlichen Kunstsinnes entbehrten, ist die Kunst mehrentheils nur entweder eine Sclavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft. Nur durch merkwürdigen, reichen, neuen und sonderbaren Inhalt, oder durch einen sinnlich reizenden Stoff kann eine Darstellung ihnen anziehend und interessant werden. In wiefern nun die alten Dichter der Griechen uns jene vollkommne Anschauung, als höchstes Urbild des Schönen in der Kunst, nach den verschiedenen Arten und Bildungsstufen derselben, darstellen, das erfordert eine besondere Betrachtung.

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden.

Schon auf der ersten Stufe der Bildung und noch unter der Vormundschaft der Natur, umfaßte die griechische Poesie in gleichmäßiger Vollständigkeit, im glücklichsten Gleichgewicht und ohne einseitige Richtung oder übertriebne Abweichung, das Ganze der menschlichen Natur. Ihr kräftiger Wachsthum entwickelte sich bald zur Selbstständigkeit, und betrat die Stufe, wo das Gemüth in seinem Kampfe mit der Natur ein entschiedenes Uebergewicht erlangt; ihr goldnes Zeitalter aber erreichte den höchsten Gipfel idealer Freiheit, oder der vollständigen Selbstbestimmung der Kunst und der Schönheit, welcher in irgend einer natürlichen Bildung möglich ist. Ihre Eigenthümlichkeit ist der kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur. Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommne und gesetzgebende Anschauung für die Entfaltung des Schönen.

In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam wild. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht eine erlernte Fertigkeit, sondern ursprüngliche Natur. Ihre Bildung war keine andre als die freieste Ent-

wicklung der glücklichsten Anlage. Die griechische Poesie nahm von der rohesten Einfalt ihren Anfang; aber dieser geringe Ursprung gereicht ihr nicht zur Unzierde. Ihr ältester Charakter ist höchst einfach und ganz kunstlos, aber unverdorben. Hier findet man weder abentheuerliche Ausgeburten einer verwilderten Fantasie, noch verkehrte Künstelei und falsche Nachahmung eines fremden Nationalcharakters, noch eine eigensinnige und manierirte Einseitigkeit. Hier konnte die Willkühr verkehrter Begriffe den freien Wuchs der Natur nicht fesseln, noch ihre innre Harmonie zerreißen und zerstören, oder ihre Einfalt verfälschen, und den Gang und die Richtung der Bildung verschrauben. Schon frühe unterscheidet sich die griechische Poesie durch ein gewisses Etwas von allen übrigen Nationalpoesien auf einer ähnlichen Stufe der kindlichen Geistescultur. Gleich weit entfernt von orientalischem Schwulst und von nordischer Schwermüthigkeit, voll Kraft, aber ohne Härte, voll Anmuth und doch ohne Weichlichkeit, ist sie eben dadurch abweichend von dem allgemeinen Gange der Kunstentfaltung bei anderen Völkern, daß sie mehr als jede andre Nationalkunst reinmenschlich und dem allgemeinen Gesetze aus eigner freier Neigung getreu ist. Schon in der Kindheit meldet sich ihr hoher Beruf, nicht das Zufällige sondern das Wesentliche und Nothwendige darzustellen, nicht nach dem Einzelnen sondern nach dem Allgemeinen zu streben. Auch sie hatte ihren mythischen Ursprung, wie jede freie Entwicklung des Dichtungsvermögens. Während des ersten Zeitalters ihrer Entwicklung schwankte die griechische Poesie zwischen schöner Kunst und Sage. Sie war eine unbestimmte Mischung von Ueberlieferung und Erfindung, von bildlicher Lehre, Geschichte und freiem Spiel. Aber welch' eine Sage? Nie gab es eine geistreichere oder auch sittlich schönere. Der griechische Mythus ist, wie ein treuer Abdruck im klarsten Spiegel, die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüths, mit allen seinen so wunderbaren als nothwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit, die festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. Und

in der That war auch der Sinn ihrer Sage, der heiligen Gebräuche und besonders ihrer Feste, der Gegenstand ihrer Verehrung, das ächt Göttliche in dem vollendet Menschlichen. In ihren schönen Götterbildern haben die Griechen, wohl verstanden, nur die freie Fülle der Natur, die selbstständige Kraft des Geistes und die gesetzmäßige Eintracht und innere Harmonie des Gemüths anbetend verehrt.

Durch einen in seiner Art einzigen Zusammenfluß der glücklichsten Umstände hatte die Natur in ihrer Begünstigung für dieses zur Kunst auserwählte Volk gleichsam ein Aeußerstes gethan. Oft wird die menschliche Bildung gleich nach ihrer ersten Veranlassung, während sie noch zu schwach ist, um den harten Kampf mit dem Schicksal glücklich zu bestehen, ohne fernere gütige Pflege wiederum ihrer eignen Schwäche und jedem ungünstigen Zufalle Preis gegeben. Ja, eine Nation hat noch von Glück zu sagen, wenn sie nur durch die Gunst ihrer Lage mit Mühe zu einer bedeutenden Höhe einer einseitigen Bildung gelangen kann. Bei den Griechen vereinigte und umfaßte schon die erste Stufe der Bildung dasjenige vollständig, was sonst auch auf der höchsten Stufe nur getrennt und einzeln vorhanden zu sein pflegt. Wie im Gemüthe des Homerischen Diomedes alle Kräfte gleichmäßig und in der schönsten Eintracht zu einem vollendeten Gleichgewicht zusammenstimmen; so entwickelte sich hier die ganze Menschheit gleichmäßig und vollständig. Schon im heroischen Zeitalter der noch ganz in der Mythologie und Sage befangenen Dichtkunst, vereinigt die griechische Naturpoesie die schönsten Blüthen der edelsten nordischen und der zartesten südlichen Naturpoesie, und ist die vollkommenste ihrer Art.

Vielen gefällt Homerus, von wenigen aber wird seine Schönheit eigentlich ganz gefaßt. So wie viele Reisende in weiter Ferne suchen, was sie in ihrer Heimath eben so gut und näher finden könnten; so bewundert man nicht selten im Homer allein das, worin der erste der beste nordische oder südliche Helden- und Sagendichter, wofern er nur ein großer Poet ist, ihm gleich kommt. Worin er aber einzig ist, das wird selten bemerkt, gewöhnlich ganz aus der Acht gelassen. Die treue Wahrheit, die ursprüng-

liche Kraft, die einfache Anmuth, die reizende Natürlichkeit sind Vorzüge, welche der griechische Barde vielleicht mit einem oder dem andern seiner indischen oder altnordischen Brüder theilt. Es giebt aber andre charakteristische Züge der Homerischen Poesie, welche dem Griechen allein eigen sind.

Ein solcher schon eigenthümlich hellenischer Zug ist besonders auch die Vollständigkeit seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur, welche im glücklichsten Ebenmaaß, im vollkommnen Gleichgewicht, von der einseitigen Beschränkung einer abweichenden Anlage, und von der Verkehrtheit künstlicher Mißbildung gleichweit entfernt ist. Der Umfang seiner Dichtung ist so unbeschränkt, wie der Umfang der ganzen menschlichen Natur selbst. Die äußersten Enden der verschiedensten Richtungen, deren ursprüngliche Keime schon in der allgemeinen Menschennatur verborgen liegen, gesellen sich hier freundlich zu einander, wie im unbefangnen, kindlichen Spiel. Seine heitre und reine Darstellung vereinigt hinreißende Gewalt mit inniger Ruhe, die schärfste Bestimmtheit mit der weichsten Zartheit der Umrisse.

In den Sitten seiner Helden sind Kraft und Anmuth im Gleichgewicht. Sie sind stark aber nicht roh, milde, ohne schlaff zu sein, und geistreich ohne Kälte. Achilles, obgleich im Zorn furchtbarer wie ein kämpfender Löwe, kennt dennoch die Thränen des zärtlichen Schmerzes am treuen Busen einer liebenden Mutter; er zerstreut seine Einsamkeit durch die milde Lust süßer Gesänge. Mit einem rührenden Seufzer blickt er auf seinen eignen Fehler zurück, auf das ungeheure Unheil, welches die starrsinnige Anmaßung eines stolzen Königs und der rasche Zorn eines jungen Helden veranlaßt haben. Mit hinreißender Wehmuth weiht er die Locke an dem Grabe des geliebten Freundes. Im Arm eines ehrwürdigen Alten, des durch ihn unglücklichen Vaters seines verhaßten Feindes kann er in Thränen der Rührung zerfließen. Der allgemeine Umriß eines Charakters, wie Achilles hätte vielleicht auch in der Fantasie eines Nord- oder Süd-Homerus entstehen können; diese feineren Züge der Ausbildung waren nur bei den Griechen denkbar. Nur ein solcher vom Gefühl der innern Harmonie und der sittlichen Schönheit beseelter Dichter konnte diese

brennbare Reizbarkeit, diese furchtbare Schnellkraft wie eines jungen Löwen, mit so viel Geist, Sitten, Gemüth vereinigen und verschmelzen. Selbst in der Schlacht, in dem Augenblicke, wo ihn der Zorn so sehr fortreißt, daß er ungerührt durch das Flehen des Jünglings, dem überwundnen Feinde die Brust durchbohrt, bleibt er menschlich, ja sogar liebenswürdig und versöhnt uns durch eine entzückend rührende Betrachtung. *) Der Charakter des Diomedes ist aber schon in seiner ursprünglichen Zusammensetzung ganz Griechisch. In seiner stillen Größe, seiner bescheidnen Vollendung und dem innern Gleichgewicht aller Kräfte spiegelt sich der ruhige Geist des Dichters selbst am hellsten und am reinsten.

Die Homerischen Helden, wie den Dichter selbst unterscheidet sehr bemerklich eine freiere Menschlichkeit von allen nicht-Griechischen Heroen und Sagendichtern. In jeder bestimmten Lage, jeder einzelnen Gemüthsart strebt der Dichter, so viel nur der Zusammenhang verstattet, nach derjenigen sittlichen Schönheit, deren das kindliche Zeitalter unverdorbener Sinnlichkeit fähig ist. Sittliche Kraft und Fülle haben in Homers Dichtung das Uebergewicht; sittliche Einheit und Beharrlichkeit sind, wo sie sich bei ihm finden, kein selbstständiges Werk des Gemüths, sondern nur ein glückliches Erzeugniß der bildenden Natur. Aber nicht gewaltige Stärke und sinnlicher Genuß allein weckte und fesselte sein Gemüth. Der bescheidne Reiz der stillen Häuslichkeit, vorzüglich in der Odyssee, die Anfänge des Bürgersinns, und die ersten Regungen schöner Geselligkeit, sind nicht die kleinsten Vorzüge des Griechen.

Ungleich einförmiger erscheint dagegen das Ritterthum der mittleren Zeiten; obwohl seiner Idee nach, auch eine reiche Blume der Fantasie entwachsen und in ihrem Elemente webend; doch aber in der Entfaltung des ganzen Lebens minder naturkräftig und mehr in eine bestimmte sittliche Zwangsform eingeschränkt. Eben darum ist auch im modernen Ritter der romantischen Sage

*) Iliad. XXI. 99. seqq.

der Heroismus durch einen willkührlichen Fantasiebegriff oft in ganz groteske Gestalten und Bewegungen umgeformt, so daß von dem ursprünglichen Zauber des freien Heldenlebens nur wenige Spuren übrig geblieben sind. Statt lebendig freier Sitten und Naturgefühle findet man hier spitzfindige Begriffe und seltsame Vorurtheile; statt freier Fülle und reger Kraft verwickelte Lebensregeln eines mit fast scholastischer Feinheit ausgebildeten Ritter-Ideals. Man vergleiche diese an sich auch sehr wunderbaren und anziehenden Fantasiegebilde mit jenen classischen Helden-Darstellungen, in denen auch der kleinste Bestandtheil von einem höhern freien Leben glüht, mit den Homerischen Helden, deren Bildung schon in jener frühesten Zeit ganz aus der Idee des Schönen hervorgegangen und zugleich so ächt menschlich ist, wie eine heroische Bildung nur sein kann. In ihrem Gemüthe sind die einzelnen Elemente nicht getrennt, sondern durchgängig zusammenhängend; der Sinn und die Neigung, der Gedanken und Willen sind hier innigst in einander verschmolzen. Alle Theile stimmen im vollkommensten Einklang zusammen, und die reiche Fülle ursprünglicher Kraft ordnet sich mit leichter Ordnung zu einem befriedigenden Ganzen.

Man nennt das oft Schonung, die Sinne verzärteln, und die Würde der Menschheit dadurch entweihen, daß man keine andere Bestimmung der Kunst anerkennt, als die, der Thierheit zu schmeicheln. Es giebt aber eine andre Eigenschaft gleiches Nahmens, welche sich scheut, das Gemüth zu verletzen, sittliche Schonung. In den Dichtungswerken unserer Zeit wird auch da, wo die zartesten Blüthen der feinsten Sinnlichkeit am frischesten duften; auch da, wo die Verfeinerung des Geistes aufs höchste gestiegen ist, dennoch unser Gefühl nicht selten durch ein gewisses Etwas sehr beleidigt. Ja es ist eigentlich wohl kein barbarisches Kunstwerk ganz rein von allem, was einen ächt griechischen Sinn beleidigen und verletzen würde. Diese modernen Naturen scheinen gar nicht zu ahnen, daß mit dem Unwillen der Genuß des Schönen sogleich zerstört wird; daß unnütze Schlechtigkeit der größte Fehler sei, dessen ein Dichter sich schuldig machen kann. Den Musiker, der ohne Grund mit einer unaufgelösten Dissonanz endigte, würde man tadeln; und dem Dichter, welcher ohne Gefühl für den

Einklang des Ganzen das zarte Ohr des Gemüths durch die schreiendsten Mißtöne verletzt, verzeiht man, oder bewundert ihn wohl gar. Im Homer hingegen wird jeder Uebelstand vorbereitet und aufgelöst. Durch einen Augenblick von jugendlichem Uebermuth versöhnt uns Patroklus mit seinem Tode, und was sonst bittrer Unwillen gewesen sein würde, wird nun sanfte Rührung. Der Uebermuth des Hektor ist eine Vorbereitung seines Falles. Hätte ausschweifender Zorn den Achilles nicht bis zu Augenblicken von Wildheit und Ungerechtigkeit verlockt, so würde die ihm zugefügte ungerechte Kränkung, der Verlust seines Freundes, sein Schmerz, die unwandelbar bestimmte Kürze seines herrlichen Lebens unser Gemüth tief verwunden und mit Bitterkeit anfüllen. Der ruhigen Kraft, der weisen Gleichmüthigkeit des Diomedes entspricht die ungemischte und nie getrübte Reinheit seines Glücks und seines von allem Neid befreiten Ruhms. Wie der Vater der Götter das Schicksal der Kämpfer auf der entscheidenden Wagschale gedankenvoll abmißt, so läßt Homerus mit künstlerischer Weisheit seine Helden sinken und steigen, nicht nach Laune und Zufall, sondern nach den richtig zarten Entscheidungen des tiefsten Menschengefühls.

Nur hüte man sich zu denken, das Nachahmungswürdige in der griechischen Poesie sei das Privilegium weniger auserwählter Geister, wie jede trefflichere Größe bei den Neuern. Eine solche bloß individuelle Vortrefflichkeit würde dann weder nachahmungswürdig, noch dessen völlige Aneignung möglich sein; denn nur das Allgemeine ist als ein Ausdruck des Ewigen Gesetz und Urbild für alle Zeiten und Völker. Die griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Sinns der Nation und der Geist der ganzen Masse ihrer Kunstbildung, und erstreckt sich auf alle dazu gehörigen Glieder und Bestandtheile, oder einzelnen Werke. Auch solche Gedichte, welche wenig künstlerische Weisheit und geringe Erfindungskraft verrathen, sind in demselben Geiste gedacht, entworfen und ausgeführt, dessen Züge wir im Homer und andern Dichtern vom ersten Range nur bestimmter und klarer lesen. Sie unterscheiden sich durch dieselben Eigenheiten, wie die besten, von allen nicht-griechischen Gedichten.

Die griechische Poesie hat ihre Sonderbarkeiten, welche oft abweichend genug sind; denn obgleich die griechische Bildung reinmenschlich ist, so kann dennoch die äußre Form sehr abweichend sein; es vielleicht eben darum desto mehr sein, weil der Geist dem allgemeingültigen Gesetz so getreu ist. Die meisten dieser künstlerischen Paradoxien sind jedoch nur scheinbar und enthalten nach ihrer wahren Bedeutung erfaßt, einen großen Sinn. So das satyrische Drama, der Dithyrambus, der lyrische Chor der Dorier, und der dramatische Chor der Athener.

Nur aus völliger Unkunde mit der eigentlichen Natur der Kunst und ihrer Arten hat man solche Eigenheiten für bloß individuell gehalten, und sich mit einer historischen Ableitung und Erklärung derselben begnügt. Ueberdem waren die Thatsachen lückenhaft, und so lange man die nothwendigen Bildungsgesetze der Kunst nicht kennt, wird man in der Geschichte der Kunst im Dunkeln tappen, und keinen Leitfaden haben, vom Bekannten aufs Unbekannte zu schließen. Man erforsche nur den Charakter dieser Anomalien nach Anleitung sichrer Grundsätze und Begriffe vollständig, und man wird überrascht durch die philosophisch erkannte Begründung alles Einzelnen in der Einen Idee und in dem Wesen des Ganzen, die durchgängige objective Würde und Vollkommenheit der griechischen Poesie auch hier wiederfinden. Selbst in dem Zeitalter, wo das ganze Gebilde derselben sich in mehrere genau bestimmte Richtungen, wie gleichsam in eben so viele Aeste eines gemeinschaftlichen Stammes, spaltete, und ihr Umfang dadurch eben so sehr beschränkt, als ihre Kraft erhöht ward; selbst in der lyrischen Gattung, deren eigentlicher Gegenstand schöne Eigenthümlichkeit ist, bewährt sie dennoch ihr beständiges Hinstreben zum objectiven Schönen durch die Art und den Geist der Darstellung, welche, so weit es die besondern Schranken ihrer eigenthümlichen Richtung und ihres Stoffs nur immer erlauben, sich dem rein Menschlichen und Schönen nähert, das Einzelne selbst zum Allgemeinen erhebt, und im Eigenthümlichen eigentlich nur das Allgemeingültige und Ewige in der Erscheinung darstellt.

Die griechische Poesie ist gesunken, in ihren letzten Zeiten sehr tief gesunken, und endlich völlig entartet. Aber auch im äu-

ßersten Verfall blieben ihr noch Spuren jener Allgemeingültigkeit, jenes festen Styls in Kunst und Sprache, bis sie überhaupt aufhörte, einen bestimmten Charakter zu haben. So sehr ist der Geist der hellenischen Bildung nichts andres als eine höhere, reinere Menschheit nach der vorherrschenden Kunstidee des Schönen! Im Zeitalter der gelehrten Dichtkunst gab es weder öffentliche Sitten, noch einen allgemeinen Kunstsinn mehr. Die Gedichte der Alexandriner sind ohne eigentliche Sitten, ohne Geist und Leben; kalt, todt, arm und schwerfällig. Statt einer vollkommnen organischen Gliederung und lebendigen Einheit des Ganzen sind diese Machwerke nur aus abgerißnen Bruchstücken, wie eine Mosaik von schönen Stellen zusammengesetzt. Sie enthalten nur einzelne künstlerische Züge, keine vollständige und ganze Schönheit. Aber dennoch enthält ihre fleißige Darstellung in ihrer durchgearbeiteten feinen Bestimmtheit, in ihrer völligen Freiheit von den unreinen Zusätzen einer bloß subjectiven Ansicht und Auffassungsmanier, von den technischen Fehlern einer widernatürlichen Mischung, und von eigentlicher poetischer Unwahrheit, eine höchste Naturvollkommenheit in ihrer, wenn gleich an sich tadelhaften Art; ein gewisses classisches Etwas, welches demjenigen nicht unähnlich ist, welches Kenner der griechischen Sculptur an den Ueberbleibseln der bildenden Kunst auch aus der schlechtesten Zeit, oder von der Hand des mittelmäßigsten Künstlers wahrnehmen. Der schwülstige, überladne Schmuck gehört dem allgemeinen schlechten Kunstsinn des Zeitalters an; die Fehler der Ausführung kommen auf die Rechnung des einzelnen mittelmäßigen oder minder begabten Künstlers. Allein der objective künstlerische Geist, in welchem das Werk gedacht, entworfen und ausgebildet wurde, enthält wenigstens immer noch Spuren von dem vollkommnen Ideal, welches für alle Zeiten und Völker ein gültiges Gesetz und allgemeines Urbild ist. So findet man in dem epischen Werke des Apollonius sehr oft wahrhaft classische Einzelnheiten, und hier und da trifft man auf Erinnerungen an die ehemahlige hohe Vollkommenheit und göttliche Schönheit der Dichtkunst. Solche Züge sind die Bescheidenheit des heroischen Jason und seine nachsinnende Stille bei der großen Ausfahrt der Heldenschaar, und bei dem Verlust des Herkules; die feine

Charakteristik des Telamon, Herkules, Idas und Idmon; das liebliche Spiel des Eros und Ganymedes; die Anmuth, welche über die ganze Episode von der Hypsipyle und Medea verbreitet ist. Die schärfere Bestimmtheit, die feinere Zartheit, das noch mehr Durchgearbeitete seines fleißigen Werks; Eigenschaften, welche er vor dem gelehrtesten aller römischen Dichter voraus hat, sind eben so viele übrig gebliebene Spuren ächt griechischer Kunst und Bildung.

Das Schicksal bildete den Griechen nicht nur zu dem Höchsten, was der Sohn der Natur sein kann; sondern es entzog ihm auch seine mütterliche Pflege nicht eher, als bis die griechische Bildung selbstständig und mündig geworden, der fremden Hülfe und Führung nicht weiter bedurfte. Mit diesem entscheidenden Schritt, durch welchen die Freiheit das Uebergewicht über die Natur bekam, trat der Mensch in eine ganz neue Ordnung der Dinge; es begann eine neue Stufe der Entwicklung. Wo diese erreicht ist, bestimmt, lenkt und ordnet der menschliche Geist nun seine Kräfte selbst, und bildet seine Anlagen nach den innern Gesetzen des Gemüths. Die Schönheit der Kunst ist von da an nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern des Menschen eignes Werk, Eigenthum seines Gemüths. Das Geistige bekommt das Uebergewicht über das Sinnliche; selbstständig bestimmt er die Richtung seines Kunstgefühls, und ordnet die Darstellung. Er eignet sich nicht mehr bloß das Gegebene zu, sondern er bringt das Schöne selbstthätig hervor. Und wenn der erste Gebrauch der Mündigkeit, den Umfang der Kunst durch eine genaù bestimmte Richtung beschränkt, so wird dieser Verlust durch die innre Stärke und Hoheit der zusammengedrängten Kraft wieder ersetzt. Das epische Zeitalter der griechischen Poesie läßt sich noch mit den poetischen Heldensagen andrer Nationen vergleichen; im lyrischen Zeitalter steht die Kunst der Griechen schon allein. Nur sie hat in Masse die Bildungsstufe der Selbstständigkeit erreicht; nur in ihr ist das idealische Schöne öffentlich gewesen. So häufig und so glänzend auch in der modernen Dichtkunst die Beispiele davon sein mögen, so sind es doch nur einzelne Ausnahmen, und die Masse ist weit hinter jener Stufe zurückgeblieben, und trübt sogar jene Aus-

nahmen. Bei dem herrschenden Unglauben an die göttlichere Schönheit, verliert die verkannte ihre unbefangene Zuversicht, und der Kampf, welcher sie geltend machen soll, entweiht sie nicht weniger, wie der menschenfeindliche Stolz, welcher den Genuß der Mittheilung ersetzen muß. Von jeher haben viele Völker die Griechen an mancherlei mechanischen oder auch einzelnen intellectuellen Fertigkeiten übertroffen, und desfalls die griechische Höhe der eigentlichen Menschenbildung in Kunst und Sitten, im Geist und im Leben nicht eingesehen. Aber Fertigkeiten sind nur nothwendige Zugaben der Bildung, Werkzeuge der Freiheit. Nur Entwicklung der vollständigen Menschheit ist wahre Bildung. Bei welchem Volke der Weltgeschichte hat aber die reine Menschennatur in der Masse der Nation eine solche freie Entfaltung und ein so durchgängiges Uebergewicht erhalten, als bei den Griechen? Wo war die Bildung so ächt, und ächte Bildung so öffentlich? In der That kaum giebt es im ganzen Lauf der Menschengeschichte ein erhabneres Schauspiel, als der große Augenblick darbietet, da mit einemmahle und gleichsam von selbst, durch bloße Entwicklung der innern geistigen Lebenskraft, in den griechischen Verfassungen eine neue republikanische Ordnung, in den Sitten Begeisterung und Weisheit, in den Wissenschaften, statt der fast noch mythischen Anordnung einer bloßen wissenschaftlichen Fantasie, nun ein logischer Zusammenhang und inneres System, und in den griechischen Künsten das Ideal hervortrat.

Wenn die Freiheit einmahl das Uebergewicht über die Natur hat, so wird die freie, sich selbst überlaßne Bildung sodann sich in der einmahl genommenen Richtung fortbewegen, und immer höher steigen, bis ihr Lauf durch äußre Gewalt gehemmt wird, oder bis sich durch bloße innre Entwicklung das Verhältniß der Freiheit und der Natur von neuem ändert. Wenn der gesammte zusammengesetzte menschliche Trieb nicht allein das bewegende, sondern auch das lenkende Princip der Bildung, wenn die Bildung natürlich und nicht künstlich, wenn die ursprüngliche Anlage die glücklichste, und die äußre Begünstigung vollkommen ist; so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandtheile und

Elemente der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit gleichmäßig, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu trennen und zu zerstören.

Trifft nun die höchste Stufe der Bildung in der vollkommensten Gattung der vortrefflichsten Kunst, mit dem günstigsten Augenblick im Strome des öffentlichen Lebens glücklich zusammen; verdient ein großer Künstler die Gunst des Schicksals, und weiß die unbestimmten Umrisse, welche die Nothwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen; so wird das äußerste Ziel schöner Kunst erreicht, welches möglicher Weise durch die freieste Entwicklung der glücklichsten Naturanlage erreichbar ist.

Diese letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunst und des Kunstgefühls, diesen höchsten Gipfel freier Schönheit, hat die griechische Poesie wirklich erreicht. Vollendung heißt dieser Zustand der Bildung, wenn die innre strebende Kraft sich völlig ausgewickelt hat, wenn die Absicht ganz erreicht ist, und in gleichmäßiger Vollständigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt. Ein goldnes Zeitalter nennt man es wohl, wenn diese Vollendung einer ganzen gleichzeitigen Masse von Kunstwerken oder einer hervorragenden Dichterschule zukommt. Der Eindruck von Vollkommenheit, welchen die Werke des goldnen Zeitalters der griechischen Kunst gewähren, ist nun zwar wohl eines Zusatzes fähig, aber dennoch ist er ohne innre Störung und etwa noch unbefriedigt zurückbleibendes Bedürfniß, vollständig und selbst genugsam. Es giebt für diese Höhe keinen schicklicheren Nahmen als das höchste Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts schöneres denken ließe; sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird, das Urbild der Kunst und des ewigen Schönen.

Denn einzigen Maaßstab, nach welchem wir den höchsten Gipfel der griechischen Poesie würdigen können, geben uns die Schranken aller Kunst überhaupt. Aber wie, wird man fragen, ist die Kunst nicht einer schlechthin unendlichen Vervollkommnung fähig? Giebt es Gränzen ihrer fortschreitenden Bildung? —

Die Kunst ist einer unendlichen Fortbildung und Vervoll-

kommnung fähig und eine unbedingte Vollkommenheit ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich; aber doch ein bedingtes relatives Höchstes, eine unübersteigliche und nicht mehr zu übertreffende Gränze des nächsten Erreichbaren, an der unerreichbaren und bloß als Idee denkbaren Vollkommenheit. Die Aufgabe der Kunst besteht nähmlich aus zweierlei ganz verschiedenartigen Bestandtheilen; theils aus bestimmten Gesetzen, welche nur ganz erfüllt oder ganz übertreten werden können, und theils aus nie ganz auszufüllenden, unbestimmten Forderungen, wo auch die höchste Gewährung noch einen Zusatz leidet. Jede wirklich gegebene Kraft ist einer Vergrößerung und jede endliche wirkliche Vollkommenheit eines unendlichen Zuwachses fähig. In Verhältnissen aber findet kein Mehr oder Weniger Statt; die Gesetzmäßigkeit eines Gegenstandes kann weder vermehrt noch vermindert werden. So sind auch alle wirklichen Bestandtheile der schönen Kunst einzeln eines unendlichen Zuwachses fähig, aber in der Zusammensetzung dieser verschiedenen Bestandtheile giebt es unbedingte Gesetze für die gegenseitigen Verhältnisse.

Das Schöne im weitesten Sinne, in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende zugleich und mit umfaßt, ist die angenehme, sinnliche Erscheinung des Guten, d. h. des Göttlichen oder des Ewigen. Es scheint zwar für jede einzelne Reizbarkeit eine feste Gränze bestimmt zu sein, welche weder der Schmerz noch die Freude überschreiten darf, wenn nicht alle Besonnenheit aufhören, und mit dieser selbst der Zweck der Leidenschaft und der Lust verloren gehen soll. Im Allgemeinen aber, und ohne besondre Rücksicht läßt sich über jedes gegebene Maaß von wirkender Kraft ein höheres denken. Unter der wirkenden Kraft im Gebiethe der Kunst verstehe ich alles, was den gemischten Trieb sinnlich weckt und erregt; um ihm dann den Genuß des reinen Geistigen zu gewähren; die bewegende Triebfeder mag nun Schmerz oder Freude sein. Dieses Wirkende in der Darstellung ist aber nur Mittel und Werkzeug der idealischen Kunst, gleichsam die äußre, körperliche Lebenskraft der reinen Schönheit, welche die sinnliche Erscheinung des Geistigen veranlaßt und trägt, so wie das freie Gemüth und innre Wesen des

Menschen nur im Element und Träger einer thierischen Körperhülle sinnlich vorhanden ist. Auf gleiche Weise giebt es für jede besondre Empfänglichkeit eine bestimmte Sphäre der Sichtbarkeit, wenn ich so sagen darf, in der Mitte zwischen zu großer Nähe und zu weiter Entfernung. An und für sich aber kann die Erscheinung des Geistigen immer lebhafter, bestimmter und klarer werden. So lange sie Erscheinung bleibt, ist sie einer endlosen Vervollkommnung fähig, ohne je ihr Ziel ganz erreichen zu können; denn sonst müßte das Allgemeine, welches im Einzelnen erscheinen soll, sich in das Einzelne selbst verwandeln. Dieses aber ist unmöglich, weil beide durch eine unendliche Kluft getrennt sind. Auf der andern Seite kann auch die Nachahmung des Wirklichen, an Vollkommenheit unendlich zunehmen; denn die Fülle jedes Einzelnen ist unerschöpflich, und kein Abbild kann jemahls in sein Urbild übergehen. Daß das Gute oder dasjenige, was schlechthin sein soll, der reine Gegenstand des freien Triebes; das reine geistige Ich, nicht als Gedanken-Vermögen, sondern als Lebens-Gebot; die Gattung, deren Arten Erkenntniß, Sittlichkeit und Schönheit sind; das Ganze, dessen Bestandtheile Vielheit, Einheit und Allheit bilden; in der Wirklichkeit nur beschränkt vorhanden sein kann, darf ich als von selbst einleuchtend voraussetzen. Denn der zusammengesetzte Mensch kann im gemischten Leben sich seiner reinen Natur nur in's Unendliche nähern, ohne sie je völlig zu erreichen. Diese Grundsätze und Begriffe von der unwandelbaren, ewigen Allheit, von der harmonisch geordneten Einheit, und von der unendlichen Lebensfülle, als eben so vielen Elementen und organischen Bestandtheilen alles Guten, Göttlichen und Schönen, erlauben wir uns hier, des Zusammenhanges wegen, in Anwendung zu setzen; da in der Folge noch öftere Gelegenheit zur weitern Erörterung sich darbieten wird.

Alle diese Bestandtheile des Schönen nun, der sinnliche Reiz, der äußre Schein, das innre, wesentliche, geistig Gute, sind also einer gränzenlosen Vervollkommnung fähig. Für die gegenseitigen Verhältnisse dieser Bestandtheile aber giebt es unwandelbare Gesetze. Das Sinnliche soll nur Mittel des Schönen, nicht Zweck der Kunst sein. Hat aber die noch unverdorbne Sinnlichkeit

in einer früheren Stufe der Bildung das Uebergewicht, so wird Fülle der Zweck des Dichters sein. Es darf der Selbstthätigkeit eigentlich nicht zum Vorwurf gereichen, daß sie sich allmählig entwickeln muß, und nur unter der Vormundschaft der Natur die Stufe selbstständiger Selbstbestimmung erreichen kann. Durch die Sinnlichkeit eines Homerus wird das Gesetz nicht übertreten, sondern das Gesetz einer spätern Vernunftstufe ist eigentlich für ihn, als Sohn der Natur, noch gar nicht vorhanden. Ist die Kunst aber schon gesetzmäßig gewesen, und hört auf es ferner zu sein, so herrscht dann auch wieder die Fülle, aber nun auf eine ganz andre Weise; es ist nicht mehr die unverdorbne Sinnlichkeit, sondern üppige Ausschweifung und gesetzlose Schwelgerei. Jene drei Bestandtheile der Schönheit, Mannichfaltigkeit, Einheit und Allheit, sind nichts andres, als eben so viele Arten, wie der reine Mensch in der Welt zum wirklichen Dasein gelangen kann, verschiedene Berührungspunkte des Gemüths und der Natur. Einzeln betrachtet, haben sie alle drei gleichen Werth; eine wie die andre nähmlich hat unbedingten, unendlichen Werth. Auch die Fülle ist heilig, und darf in der Vereinigung aller Bestandtheile dem Gesetze der Ordnung nicht anders als frei gehorchen; denn die Mannichfaltigkeit ist schon die erste Form des Lebens, nicht roher Stoff, mit dem sie oft verwechselt wird. Die Gesetzesgleichheit soll durch die Ordnung nicht aufgehoben werden, aber doch ist das Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandtheile der Schönheit unwandelbar bestimmt, und nicht die Mannichfaltigkeit, sondern die Allheit soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommnen Schönheit sein. Das Gemüth soll den Stoff und die Leidenschaft, der Geist soll den Reiz überwiegen, und nicht umgekehrt der Geist gebraucht werden, um das Leben zu wecken und den Sinn zu kitzeln. Ein Zweck, den man viel wohlfeiler erreichen könnte! Was man in der Kunst Styl nennt, das bedeutet eben die beharrlichen Verhältnisse der ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheile der Schönheit oder des Kunstgefühls. Einen vollkommnen Styl wird man also demjenigen Kunstwerke und demjenigen Zeitalter beilegen können, welches in diesen Verhältnissen das nothwendige Gesetz aus freier Neigung ganz erfüllt.

Außer diesem unbedingten Schönheits=Gesetz für jeden Sinn, giebt es auch zwei oberste Kunstgesetze für alle darstellende Werke. Die Bestandtheile der darstellenden Kunst, welche das Mögliche mit dem Wirklichen vermischt, sind eine Versinnlichung des Allgemeinen oder eine Nachahmung des Einzelnen. Für die Vervollkommnung beider Bestandtheile ist, wie schon oben erinnert wurde, keine Gränze abgemessen; für ihr Verhältniß aber ist ein unwandelbares Gesetz nothwendig bestimmt. Das Ziel der freien darstellenden Kunst ist das Ewige und Allgemeine; das Einzelne darf nicht selbst Zweck sein. Widrigenfalls sinkt die freie Kunst zu einer bloßen nachahmenden Geschicklichkeit herunter, welche nur einem äußerlichen Bedürfnisse oder einem besondern Zweck des Verstandes dient. Als Mittel zwar für den Kunstzweck und als Element der Darstellung, ist das Einzelne durchaus nothwendig, aber es muß wenigstens scheinen, frei zu dienen. Das bildet eben den Styl oder das Objective in der Kunst und dieses ist der angemessenste Ausdruck für jenes gesetzmäßige Verhältniß des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung. Ueberdem ist jedes einzelne Kunstwerk zwar keineswegs an die Gesetze der Wirklichkeit gefesselt, aber allerdings durch Gesetze innrer Möglichkeit beschränkt. Es darf sich selbst nicht widersprechen, muß durchgängig mit sich übereinstimmen. Diese innre Uebereinstimmung aber soll man lieber künstlerische Richtigkeit nennen als „Wahrheit," weil dieses Wort zu sehr an die Gesetze der Wirklichkeit erinnert, und so oft von der Kopistentreue bloß empirischer Künstler gemißbraucht wird, welche nur das Einzelne nachahmen. In einzelnen Kunstarten kann die technische Richtigkeit selbst eine idealische Abweichung von dem was in der Wirklichkeit wahr und wahrscheinlich ist, erfordern, wie in der reinen Tragödie oder der reinen Komödie. Jene künstlerische Richtigkeit oder Angemessenheit aber darf im Collisionsfalle selbst die Schönheit zwar nicht beherrschen, aber doch beschränken, denn sie ist die erste Bedingung eines Kunstwerks. Ohne innre Uebereinstimmung würde eine Darstellung sich selbst aufheben, und also auch ihren Zweck, die Schönheit, gar nicht erreichen können. Nur wenn das Ganze der vollständigen Schönheit schon getrennt und aufgelöst ist, und ausschweifende

Fülle die Neigung beherrscht, wird die Regelmäßigkeit der richtigen Verhältnisse und innre Symmetrie, dieser Fülle aufgeopfert.

Der Schwäche kostet es keine große Entsagung, nicht auszuschweifen, und wo es an Kraft fehlt, da ist Gesetzmäßigkeit kein sonderliches Verdienst. Ein Gedicht im vollkommnen Styl und von tadelloser Richtigkeit, aber ohne Geist und Leben, würde nur eine Armseligkeit ohne allen Werth sein. Aber wenn ein Gedicht mit jener vollkommnen Gesetzmäßigkeit auch die höchste Kraft vereinigt, welche man nur immer von einem menschlichen Künstler erwarten kann, so darf es doch nicht hoffen, das äußerste Ziel erreicht zu haben, wenn der Umfang desselben nicht vollständig, sondern durch die genau bestimmte Richtung einer gewissen, zwar schönen, aber doch einseitigen Eigenthümlichkeit beschränkt ist, wie in der lyrischen Kunst der dorischen Schule. Der Dichter darf keine Ansprüche auf Vollendung machen, so lange er, wie Aeschylus selbst, mehr Erwartungen erregt, als er befriedigt. Nur dasjenige Kunstwerk, welches in der vollkommensten Gattung, und mit höchster Kraft und Weisheit die bestimmten Gesetze der Kunst ganz erfüllt, den unbegränzten Forderungen der Schönheit aber gleichmäßig entspricht, kann ein unübertreffliches Beispiel sein, in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke nur immer werden kann.

Nur da ist das höchste Schöne möglich, wo alle Bestandtheile der Kunst und des geistigen Gefühls sich von Anfang aus gleichmäßig entwickeln, ausbilden und vollenden; in der natürlichen Bildung. In der künstlichen Bildung geht diese Gleichmäßigkeit durch die willkührlichen Scheidungen und Mischungen des lenkenden Verstandes für die erste Stufe wenigstens unwiederbringlich verloren. An einzelnen Vollkommenheiten und Schönheiten kann sie vielleicht die freie Entwicklung sehr weit übertreffen; aber jenes höchste Schöne ist ein von Natur gewordnes organisch gebildetes Ganzes, welches durch die kleinste Trennung zerrissen, durch das geringste Uebergewicht zerstört wird. Die künstlich fortschreitende Vervollkommnung des lenkenden Verstandes kann sich die Gesetzmäßigkeit der höchsten Vollendung und

Blüthe der Kunst, wie sie solche in der Bildung und durch die freie Entfaltung der Natur erreicht, nachbildend zueignen, jene harmonische Gleichmäßigkeit aber kann derselbe nicht völlig wiederherstellen; die einmahl elementarisch aufgelöste Masse gelangt nie wieder zu einer wahren organischen Einheit und innern Uebereinstimmung. Der Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst bleibt daher für alle Zeiten das hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung.

Wir sind gewohnt, ich weiß nicht aus welchen Gründen, uns die Schranken der Poesie viel zu eng zu denken. Wenn die Darstellung nicht bezeichnet, wie die Dichtkunst, sondern wirklich nachahmt oder sich natürlich äußert, wie die sinnlichen Künste, so ist ihre Freiheit durch die Schranken des gegebnen Werkzeuges und des bestimmten Stoffs schon enger begränzt. Sollten in einer gewissen Kunstart die Schranken des Stoffs sehr eng, das Werkzeug sehr einfach sein, so läßt es sich wohl denken, daß ein begünstigtes Volk eine Höhe in derselben erreicht habe, welche nie übertroffen werden könnte. Vielleicht haben die Griechen in der Sculptur diese Höhe wirklich erreicht. Die Mahlerei und die Musik haben schon ein freieres Feld; das Werkzeug ist zusammengesetzter, mannichfaltiger und umfassender. Es würde sehr gewagt sein, für sie eine äußerste Gränze der Vervollkommnung festsetzen zu wollen. Wie viel weniger läßt sich eine solche für die Poesie bestimmen, die durch keinen besondren Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt ist, deren Werkzeug, die willkührliche Zeichensprache, ganz nur ein Gebilde des menschlichen Geistes, mithin einer unendlichen Vervollkommnung, so wie eines gränzenlosen Verderbnisses fähig ist! Der unbeschränkte Umfang ist der Eine große Vorzug der Poesie, dessen sie vielleicht sehr nothwendig bedarf, um die durchgängige Bestimmtheit des Beharrlichen, welche die bildende Kunst, und die durchgängige Lebendigkeit des Wechselnden, welche die Musik vor ihr voraus hat, zu ersetzen. Beide geben der Sinnlichkeit unmittelbar Anschauungen und Empfindungen; zu dem Gemüthe reden sie nur durch Umwege eine oft dunkle Sprache. Sie können Gedanken und Sitten nur mittelbar darstellen. Die Dichtkunst redet durch die Einbildungskraft unmittelbar zum

Geist und Herzen in einer oft matten und vieldeutig unbestimmten aber allumfassenden Sprache. Der Vorzug jener sinnlichen Künste, eine unendliche Bestimmtheit und gleich unendliche Lebendigkeit, Einzelnheit, ist nicht sowohl ein Verdienst der Kunst, als ein entlehntes Eigenthum der Natur. Es sind Werke und Gebilde, Hervorbringungen und Kunstäußerungen von gemischter Art, welche zwischen reiner Natur und reiner Kunst in der Mitte stehen. Die einzige eigentlich reine Kunst, ohne erborgte Kraft und fremde Hülfe, ist die Poesie.

Wenn man verschiedene Kunstarten mit einander vergleicht, so kann nicht von dem größern oder geringern Werthe des Zwecks die Rede sein. Sonst wäre die ganze Untersuchung so widersinnig als etwa die Frage: „Ob Sokrates oder Timoleon tugendhafter gewesen sei?" Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Werth. Aber in der Vollkommenheit der verschiedenen Mittel, denselben Zweck zu erreichen, finden Stufen, findet ein Mehr oder Weniger Statt. Keine Kunst kann in einem Werke einen so großen Umfang und eine solche Welt der Fantasie umspannen, wie die Poesie. Aber keine hat auch solche Mittel, Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden. Die bildende Kunst, die Musik, und die lyrische Dichtung stehen in Rücksicht der Einheit eigentlich auf einer Stufe. Sie setzen ein gewisses höchst gleichartiges Mannichfaltiges neben oder nach einander, und streben aus diesem Gesetzten das übrige Mannichfaltige organisch zu entwickeln. Der Charakter, oder das Beharrliche in Vorstellungen und Bestrebungen könnte allein in dem vollkommensten Geiste schlechthin einfach, durch sich selbst bestimmt, und in sich vollendet sein. Im Gebiethe der Erscheinung ist seine Einheit nur bedingt; er muß noch ein Mannichfaltiges enthalten, welches nicht durch ihn selbst bestimmt sein kann. Eine wirkliche einzelne Erscheinung wird durch den Zusammenhang der ganzen Welt, zu der sie gehört, vollständig bestimmt und erklärt. Nicht anders verhält es sich mit dem Bruchstück einer bloß möglichen Welt. Der dramatische Charakter wird durch seine Stelle im Ganzen, seinen Antheil an der Handlung, vollständig bestimmt. Eine

Handlung wird nur in der Zeit vollendet; daher kann der bildende Künstler keine vollständige Handlung darstellen. Wenn gleich der Charakter einer idealischen Gestalt in der bildenden Kunst noch so bestimmt ist, so setzt er doch nothwendig die Welt, in welcher er eigentlich zu Hause ist, und welche nicht mit dargestellt werden konnte, als schon bekannt voraus. Mag diese umgebende Welt auch die der Olympischen Götter, nach ihrem zusammengehörenden Cyclus, und mag die Deutung die leichteste sein; die vollkommene Statue ist doch nur ein abgerißnes unvollständiges Bruchstück, kein in sich vollendetes Ganzes, und das Höchste, was der Bildner darin erreichen kann, ist eine beschränkte Art von Einheit, die selbst nur ein Theil und Ausschnitt ist aus einem größeren Umkreise und Zusammenhange. Die Einheit des lyrischen Dichters und des Musikers besteht in der Gleichartigkeit einiger aus der ganzen Reihe der zusammenhängenden Gefühlszustände herausgehobnen, die übrigen beherrschenden Empfindungen, und in der vollkommnen Unterordnung dieser übrigen unter jene herrschenden. Die nothwendige Mannichfaltigkeit und Freiheit setzen der Vollkommenheit dieses Zusammenhanges enge Gränzen, und an Vollständigkeit der Verknüpfung ist hier gar nicht zu denken. Vollständigkeit der Verknüpfung aber ist der zweite große Vorzug, welchen die Poesie vor den andern materiellen Künsten voraus hat. Aber nur der tragische Dichter, dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine ganz vollkommne organische Gliederung geben, deren schöner Bau auch nicht durch den kleinsten Mangel, oder den geringsten Ueberfluß gestört wird. Er allein kann eine vollständige Handlung, das einzige ganz in sich abgeschloßne und vollendete Ganze im Gebiethe der freien Erscheinung, darstellen. Eine ganz vollbrachte That, ein völlig ausgeführter Zweck gewähren die vollste Befriedigung. Eine vollendete poetische Handlung ist ein in sich abgeschloßnes Ganzes, eine für sich bestehende Kunstwelt der Darstellung.

Die frühern griechischen Dichtarten sind theils an sich unvollkommene Versuche einer noch unreifen Bildung, wie das Epos des mythischen Zeitalters; theils einseitig beschränkte Richtungen, welche die vollständige Schönheit zerspalten und unter sich gleich-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

sam theilen, wie die verschiedenen Schulen des lyrischen Zeitalters. Die vollkommenste unter den griechischen Dichtarten, ist die attische Tragödie. Alle einzelnen Vollkommenheiten der frühern Arten, Zeitalter und Schulen vollendet, läutert, erhöht, vereinigt und ordnet sie zu einem neuen Ganzen.

Mit echter Schöpferkraft hatte Aeschylus die Tragödie erfunden, ihre Umrisse entworfen, ihre Gränzen, ihre Richtung und ihr Ziel bestimmt. Was der kühne Dichter entwarf, führte Sophokles noch schöner aus. Er bildete seine Erfindungen, milderte seine Härten, ergänzte seine Lücken, vollendete die tragische Kunst, und erreichte das äußerste Ziel der griechischen Poesie. Seine Kunst traf zugleich mit dem höchsten Augenblick des öffentlichen attischen Lebens und herrschenden Sittentons zusammen. Er wußte aber auch diese Gunst des Schicksals zu verdienen. Den Vorzug eines vollendeten Kunstgefühls, eines vollkommenen Styls theilt er mit seinem Zeitalter; die Art aber, wie er seine Stelle ausfüllte, seinem Beruf entsprach, ist ganz sein eigen. An genialischer Kraft weicht er weder dem Aeschylus noch dem Aristophanes, an Vollendung und Ruhe kommt er dem Homerus und dem Pindarus gleich, und an Anmuth übertrifft er alle seine Vorgänger und Nachfolger.

Die künstlerische Richtigkeit seiner Darstellung ist vollkommen, und die Eurythmie, die regelmäßige Verknüpfung seiner bestimmt und reich gegliederten Werke ist so vollkommen und ganz der Idee des Schönen gemäß, wie etwa die Verhältnisse an dem berühmten Doryphorus vom Polyklet, welcher als ein Kanon richtig schöner Menschengestalt für die bildende Kunst betrachtet wurde. Die reich entfaltete organische Gliederung eines jeden dichterischen Ganzen von diesem Tragiker ist bis zu einer Vollständigkeit vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüßigen Hauch gestört wird. Nothwendig entwickelt sich alles aus Einem, und auch der kleinste Theil gehorcht unbedingt dem großen Gesetz des Ganzen.

Die Enthaltsamkeit, mit welcher er selbst dem schönsten Auswuchs entsagt, und auch der lockendsten Verführung, das Gleichgewicht des Ganzen zu verletzen, widerstanden haben würde, ist

bei diesem Dichter ein Beweis seines Reichthums. Denn seine Gesetzmäßigkeit ist frei, seine Richtigkeit ist leicht, und die reichste Fülle ordnet sich gleichsam von selbst zu einer vollkommenen aber gefälligen Uebereinstimmung. Die Einheit seiner Dramen ist nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden. Auch der kleinste Nebenzweig genießt noch ein eigenes Leben, und scheint nur aus freier Neigung sich an seiner Stelle in den gesetzmäßigen Zusammenhang der ganzen Bildung zu fügen. Mit Lust und ohne Anstoß folgen wir dem hinreißenden Strome, verbreiten uns über den bezaubernden Umkreis seiner Dichtung; denn die Schönheit der richtigen aber einfachen und freien Stellung gibt ihr einen unaussprechlichen Reiz. Das größere Ganze, wie das kleinere ist in die reichsten und einfachsten Massen bestimmt geschieden, und schön geordnet. Und wie in der ganzen Handlung Kampf und Ruhe, die That und die Betrachtung, die Menschheit und das Schicksal harmonisch wechseln, und sich frei vereinigen, wenn bald die einzelne Kraft ihren kühnen Lauf ungehemmt ergießt, bald zwei Kräfte in raschem Wechsel sich kämpfend umschlingen, bald alles Einzelne vor dem erhabenen Gedankenstrome des Chors schweigt; so ist auch noch in dem kleinsten Theil der Rede das Mannichfaltige in leichtem Wechsel, und freier Vereinigung.

Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfniß. Wir werden das vermittelnde Element nicht mehr gewahr, die Hülle schwindet, und unmittelbar genießen wir die reine Schönheit. Diese anspruchslose Vollkommenheit scheint, ohne bei ihrer eigenen Hoheit zu verweilen, oder für den äußeren Eindruck zu sorgen, nur um ihrer selbst willen da zu sein. Diese Bildungen scheinen nicht gemacht oder geworden, sondern ewig vorhanden gewesen, oder von selbst entstanden zu sein, wie die Göttin der Liebe leicht und mit einemmahle vollendet aus dem Meere emporstieg.

Im Gemüthe des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen. Mit Zaubermacht entrückt seine Dichtung die Geister ihren irdischen Banden und versetzt sie in eine höhere Welt; mit süßer Gewalt lockt er die

Herzen, und reißt sie unwiderstehlich fort. Aber ein großer Meister in der seltenen Kunst des Schicklichen, weiß er auch durch den glücklichsten Gebrauch der größten tragischen Kraft die höchste Schonung zu erreichen; gewaltig im Rührenden wie im Schrecklichen, ist er dennoch nie bitter oder gräßlich. In stetem Schrecken festgehalten, würden wir bis zur Bewußtlosigkeit erstarren; in beständiger Rührung hingegen zerschmelzen. Sophokles aber weiß überall Schrecken und Rührung im vollkommensten Gleichgewicht wohlthätig zu mischen, beide an der rechten Stelle durch entzückende Freude und seelenvolle Anmuth köstlich zu würzen, und dieses schöne Leben in gleichmäßiger Spannung über das Ganze zu verbreiten.

Wunderbar groß ist seine Ueberlegenheit über den Stoff, seine glückliche Auswahl desselben, seine weise Benutzung der gegebenen Umrisse der Charaktere und Ereignisse der alten Sage. Unter so vielen vielleicht zahllosen, möglichen Auflösungen, immer sicher, die beste zu treffen, nie von der zarten Gränze zu verirren und selbst unter den verwickeltsten Schranken, mit geschickter Fügung in das Nothwendige, seine völlige Freiheit behaupten; das ist das Meisterstück der künstlerischen Weisheit. Auch wenn ein Vorgänger ihm schon die nächste und beste Auflösung vorweg genommen hatte, wußte er den entrissenen Stoff sich von neuem zuzueignen. Er vermochte nach dem Aeschylus in der Elektra neu zu sein, ohne unnatürlich zu werden. Auch den an einzelnen großen Umrissen und glücklichen Veranlassungen reichen, im Ganzen aber ungünstigen und lückenhaften Stoff des Philoktetes, wußte er zu einer vollständigen Handlung zu gestalten, und zu ergänzen, welcher es weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt.

Der attische Zauber seiner Sprache vereinigt die lebendige Fülle des Homerus, und die sanfte Pracht des Pindarus mit der durchdachtesten Bestimmtheit im vollendeten Gliederbau der dichterischen Perioden. Die kühnen, großen aber harten, eckichten und schneidenden Umrisse des Aeschylus sind in dem Styl und Ausdruck des Sophokles bis zu einer scharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebil-

det. Nur da, wo Erfindſamkeit, Geſelligkeit, Beredſamkeit und Schonung gleichſam eingeboren waren; wo eine vollſtändige Bildung die einſeitigen Vorzüge der Doriſchen und Joniſchen Bildung umfaßte; wo bei der unbeſchränkteſten Freiheit und Geſetzesgleichheit alles Innre in kecker Geſtalt ans Licht treten durfte, und durch den lebhafteſten Kampf, die vielſeitigſte Reibung von außen geſchärft, gereinigt, gerundet und geordnet wurde; nur in Athen war die Vollendung der griechiſchen Kunſt und Sprache möglich.

Der Rhythmus des Sophokles vereinigt den ſtarken Fluß, die gedrängte Kraft und die männliche Würde des doriſchen Styls, mit der reichen Fülle, der raſchen Weichheit und der zarten Leichtigkeit Joniſcher oder Aeoliſcher Liederweiſen.

Das Ideal des Schönen, welches in allen Werken des Sophokles, und deren einzelnen Theilen durchgehends herrſcht, iſt ganz vollendet. Die Kraft der einzelnen weſentlichen Beſtandtheile der Schönheit iſt gleichmäßig, und die Ordnung der vereinigten völlig geſetzmäßig. Sein Styl iſt vollkommen. In jeder einzelnen Tragödie, und in jedem einzelnen Fall iſt der Grad der Schönheit nur durch die Schranken des Stoffs, durch den Zuſammenhang des Ganzen, und die Beſchaffenheit der beſondren Stelle näher beſtimmt.

Die ſittliche Schönheit aller einzelnen Handelnden iſt ſo groß, als dieſe Bedingungen es jedesmahl nur immer verſtatten. Alle Thaten und Leidenſchaften entſpringen ſo weit als möglich aus Sitten oder Charakter, und die beſondren Charaktere, die beſtimmten Sitten, nähern ſich ſo ſehr als möglich der reinen Idee des menſchlich und ſittlich Schönen. Unnütze Schlechtigkeit findet ſich hier ſo wenig wie müßiger Schmerz, und auch die leiſeſte Anwandlung eines bittern Unwillens iſt aufs ſtrengſte vermieden. Die Modernen dagegen ſchwanken und irren über die weſentliche Nothwendigkeit, eigentliche Natur, und die beſtimmten Gränzen der ſittlichen Schönheit in der Poeſie ſo ſehr im Dunkeln hin und her, daß ſie lange über den Sinn der einfachen Vorſchrift des Ariſtoteles: „Die Sitten in Gedichten ſollen gut, d. h. ſchön ſein“ geſtritten haben. Aus einer Maſſe von häßlichen, obwohl vielleicht mit der tiefſten Wahrheit geſchilderten Charakteren und Ereigniſſen zieht der mo-

derne Dichter seine moralische Nutzanwendung; während in der antiken Darstellung die Idee des Schönen, als der milde, äußre Wiederschein der innern sittlichen Vollkommenheit, schon in den Charakter selbst gelegt ist.

Der Begebenheiten, im Gegensatz der Handlungen, sind beim Sophokles so wenig als möglich, und diese werden alle aus einem höhern Schicksal hergeleitet. Der unabwendbare und niemahls endende Streit des Schicksals und der Menschheit aber wird durch eine andre Art von sittlicher Schönheit immer wieder in Eintracht aufgelöst, bis endlich die menschliche Freiheit, so weit es die Gesetze der künstlerischen Richtigkeit der Darstellung verstatten, den vollständigsten Sieg davon trägt. Die Betrachtung, dieser nothwendige innre Nachklang jeder großen äußern That oder Begebenheit trägt und erhält das Gleichgewicht des Ganzen. Die ruhige Würde einer schönen Gesinnung schlichtet den furchtbaren Kampf, und lenkt die kühne Uebermacht, welche jeden Damm der Ordnung heftig durchbrach, wieder in das milde Gleis des ewig ruhigen Gesetzes. Der Schluß des ganzen Werks gewährt endlich jederzeit die vollste Befriedigung; denn wenn gleich der äußern Ansicht und dem Erfolge nach, die Menschheit zu sinken scheint, so siegt sie dennoch durch innre Gesinnung. Die tapfre Gegenwehr des Helden kann der blinden Wuth des Schicksals zuletzt unterliegen; aber das selbstständige Gemüth hält dennoch in allen Qualen standhaft zusammen, und schwingt sich endlich frei empor, wie der sterbende Herkules in den Trachinerinnen.

Alle diese angedeuteten Vollkommenheiten der Sophokleischen Dichtung sind aber nicht getrennte, einzelne, und für sich bestehende Eigenschaften, sondern nur verschiedene Ansichten und Theile eines streng verknüpften und innigst verschmolznen Ganzen. So lange das Gleichgewicht der Kraft und Gesetzmäßigkeit in der Bildung noch nicht verloren, so lange das Ganze der Schönheit noch nicht zerrissen ist, kann das Einzelne gar nicht auf Unkosten des Ganzen sich eine höhere Vollkommenheit aneignen. Alle einzelnen Trefflichkeiten leihen sich gegenseitig in durchgängiger Wechselwirkung einen höhern Werth. Aus der Vereinigung aller dieser Eigenschaften, in denen wir nur die allgemeinsten Umrisse, gleichsam

die äußersten Gränzen dieses unerschöpflich reichen Dichtergeistes entworfen haben, entspringt die selbstgenugsame Vollendung, und jene eigne Süßigkeit, welche den Griechen selbst vorzüglich bedeutende und eigenthümliche Charaktereigenschaften der Sophokleïschen Muse zu sein schienen.

Ueberschauen wir nun das Ganze der antiken Dichtkunst, so sind die Vorzüge der verschiedenen Zeitalter, Dichtungsarten und Richtungen in Hinsicht auf die Idee des Schönen allerdings sehr ungleich; und wiewohl das Nachahmungswürdige in der hellenischen Poesie überall verbreitet ist, so vereinigt es sich doch vorzüglich nur in dem Mittelpunkte jenes vollendeten Zeitalters des Sophokles. In Hinsicht aber auf das Classische in der Kunst und im Styl der Behandlung, bietet die ganze Masse und Reihenfolge der Entwicklung der alten Poesie durch alle Stufen, Gattungen und Zeitalter hindurch überall des Gebildeten und Merkwürdigen in Fülle und in reichem Uebermasse dar.

Sehr auffallend unterscheidet sich die einfache Gleichartigkeit in der ganzen Masse der hellenischen Poesie mit der bunten Mannichfaltigkeit und der fremdartigen Mischung in der modernen Dichtkunst.

Die griechische Bildung überhaupt war durchaus ursprünglich, naturgemäß und volksthümlich; ein in sich vollendetes Ganzes, welches durch bloße innre Entwicklung einen höchsten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislaufe, auch wieder in sich selbst zurücksank. Eben so selbstständig und in sich abgeschlossen und vollendet war auch die griechische Dichtkunst. Die Griechen bewahrten ihre Eigenthümlichkeit rein, und ihre Poesie war nicht nur im ersten Anfange, sondern auch im ganzen Fortgange immer volksgemäß und naturlebendig. Sie war nicht nur in ihrem Ursprunge, sondern auch in ihrer ganzen Masse auf die Sage gegründet; denn im Zeitalter der kindlichen Bildung, so lange die Freiheit nur durch Natur veranlaßt und nicht selbstständig ist, werden die verschiedenen Zwecke der Menschheit noch nicht abgesondert und ihre Theile erscheinen noch in Eins vermischt. Und darin liegt eben der eigenthümliche Reiz und Charakter der Sage und des Mythus, der uns jene lebensreiche Mischung darbietet, wo sich altväterliche

Weisheit und sinnbildliche Lehre, Ueberlieferung der Urzeit und neue Dichtung gatten, wo die Ahnungen einer noch kindlichen Vernunft und die Morgenröthe der schönen Kunst in einander verschmelzen. Die natürliche Bildung ist nur die stete Entwicklung eines und desselben Keims; die Grundzüge ihrer Kindheit werden sich daher über das Ganze verbreiten und durch überlieferte Gebräuche und geheiligte Einrichtungen befestigt, bis auf die späteste Zeit erhalten.

Die griechische Poesie ist außerdem von ihrem Ursprunge an, während ihres Fortganges, und in ihrer ganzen Masse rhythmisch und mit Musik, ja auch mit der mimischen Kunst auf das innigste verwebt. Nur die Willkühr des künstelnden Verstandes kann gewaltsam scheiden, was durch die Natur ewig vereinigt ist. Ein wahrhaft menschlicher Zustand besteht nicht aus Vorstellungen und Gedanken, oder aus Bestrebungen und Gefühlen allein, sondern aus der Mischung beider. Er ergießt sich ganz, durch alle vorhandenen Oeffnungen, nach allen möglichen Richtungen. Er äußert sich in willkührlichen und natürlichen Zeichen, in Rede, Stimme und Geberde zugleich. In der natürlichen Bildung der Künste, ehe der Verstand seine Rechte verkennt, und durch gewaltsame Eingriffe die Gränzen der Natur verwirrt, ihre schöne Harmonie zerstört, sind Poesie, Musik und die mimische Kunst, welche dann den heitern Tanz mit dem Geberdenspiel vereinend, auch rhythmisch ist, fast immer unzertrennliche Schwestern.

Diese Gleichartigkeit nehmen wir nicht nur in dem ganzen Gebilde der alten Poesie wahr, sondern auch in den größern und kleinern, gleichzeitigen oder auf einander folgenden Theilen und Gliedern, in welche jenes Ganze sich spaltet, seien es nun verschiedene Dichtungsarten und Formen, oder Schulen und Zeitalter. Bei der größten Verschiedenheit der ursprünglichen Dichterkraft, und der weisen Anwendung derselben, ja sogar des besondern und eigenthümlichen Charakters der verschiedenen hellenischen Volks-Stämme und der herrschenden Stimmung des Künstlers sind dennoch in jeder größern Epoche der alten Kunstbildung die allgemeinen Verhältnisse des Gemüths und der Natur

unabänderlich und ohne Ausnahme bestimmt. In derjenigen dieser Epochen, wo der öffentliche Schönheitssinn auf der höchsten Stufe der Bildung stand, und bei der größten Vollkommenheit der Idee, alle Organe der Kunst sich zugleich am vollständigsten entfaltet hatten, waren die allgemeinen Verhältnisse der ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit durch den Geist des Zeitalters entschieden, bestimmt und geordnet, und weder der höchste noch der geringste Grad der poetischen Erfindungskraft, oder die eigenthümliche Bildung und Stimmung des Dichters konnte eine einzige Ausnahme von diesem wie durch eine innere Nothwendigkeit bestimmten Gesetz des im allgemeinen herrschenden Styls herbeiführen. Während diese gleichzeitigen Verhältnisse schnell wechselten, verbreitete hingegen der Geist eines großen Meisters seine wohlthätigen Wirkungen durch viele Zeitalter, ohne daß dadurch die Schöpferkraft der Fantasie gelähmt, oder der Geist der Erfindung gefesselt worden wäre. Mit merkwürdiger Gleichheit erhielt sich oft durch eine lange Reihe von Künstlern eine vorzügliche, eigenthümlich bestimmte Richtung. Dennoch aber ging das durchgängige Streben alles Eigenthümlichen und Besondern, im Geiste des Dichters wie in seinem Werke, immer auf das objective Schöne, so daß das erste den Spielraum des letzten wohl hier und da beschränkte, nie aber seiner gesetzmäßigen Herrschaft sich ganz entzog.

Die verschiedenen Stufen der organisch fortschreitenden Entwicklung, sondern sich zwar in Masse deutlich und entschieden von einander ab, aber in dem stetigen Fluß der Geschichte verschmelzen die äußersten Gränzen, wie Wellen des Stromes, in einander. Desto unvermischter sind die Gränzen der gleichzeitigen verschiedenen Richtungen im Gefühl des Schönen und der getrennten oder entgegengesetzten Arten der Kunst. Ihre Zusammensetzung ist durchaus gleichartig, rein und einfach, wie die lebendigen Gebilde der erzeugenden Natur, nicht mechanisch, wie die Werke des technischen Verstandes. Nach einem ewigen und einfachen Gesetz der Anziehung und der Zurückstoßung, vereinigen sich die gleichartigen Elemente, entledigen sich alles Fremden, je mehr sie sich entwickeln, und bilden sich zu einer organischen Einheit.

Die ganze Masse der modernen Dichtkunst dagegen ist ein

unvollendeter Anfang, dessen Zusammenhang nur in Gedanken zur Vollständigkeit ergänzt werden kann. Die Einheit dieses theils wahrgenommenen, theils gedachten Ganzen, ist das künstliche Werk eines durch menschlichen Geist und Absicht hervorgebrachten Gebildes. Die gleichartige Masse der griechischen Poesie hingegen ist ein selbstständiges, in sich vollendetes, vollkommnes Ganzes, und die einfache Verknüpfung ihres durchgängigen Zusammenhanges ist die Einheit einer schönen organischen Gliederung, wo auch der kleinste Theil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen nothwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frei ist. Die sichtbare Regelmäßigkeit ihrer organischen Entwicklung verräth mehr als Zufall. Der größte wie der kleinste Fortschritt entwickelt sich wie von selbst aus der vorhergehenden, und enthält den vollständigen Keim der folgenden Stufe. Die sonst auch in der Menschengeschichte oft so tief verhüllten innern Principien und bewegenden Kräfte der lebendigen Bildung liegen hier gleichsam offen zu Tage, und sind selbst der äußern Gestalt und Form jener Hervorbringungen wie mit bestimmter und einfacher Schrift eingeprägt. Wie in der ganzen Masse die gleichartigen Elemente, durch die innre Stärke der strebenden Kraft, zu einem wohlgeordneten organischen Ganzen sich freundlich vereinigen; wie der organische Keim durch immer neue Entfaltungen des Bildungstriebes seinen Kreislauf im Ganzen vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, schnell reifte und plötzlich welkte; so auch jede einzelne Dichtungsart jedes Zeitalter, jede Schule der Poesie wieder in ihrem Umkreise, als ein eignes abgeschlossenes Ganzes für sich.

Diese überall vorwaltende Regelmäßigkeit in dem Stufengange der Bildung, erlaubt und nöthigt uns vorauszusetzen, daß in der griechischen Poesie überhaupt eigentlich nichts zufällig und bloß durch äußre Einwirkung gewaltthätig bestimmt sei. Wir müssen vielmehr, und können mehrentheils auch mit Sicherheit annehmen, daß auch das Geringste, Seltsamste und der ersten Ansicht nach Zufälligste, sich aus innern Gründen nothwendig entwickelt habe.

Der Punkt, von welchem die griechische Bildung ausging, war ein ungebildeter Naturzustand; ihre ganze historische Lage aber

ein Höchstes von Begünstigung in den glücklichsten Anlagen und Veranlassungen, welches in der Kunstbildung wenigstens, fast nirgends durch schädliche äußre Einflüsse gestört ward. Diese veranlassenden Ursachen erklären die Herkunft, die eigenthümliche Beschaffenheit, und die äußern Schicksale der griechischen Poesie. Die allgemeinen Verhältnisse ihrer Theile aber, die Umrisse ihres Ganzen, die bestimmten Gränzen ihrer Stufen und Arten, die nothwendigen Gesetze ihrer Fortschreitung erklären sich nur aus innern Gründen, aus dem Naturcharakter ihrer Bildung. Diese Bildung war keine andre, als die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage, deren allgemeiner und nothwendiger Keim in der menschlichen Natur selbst gegründet ist. Nie ist die poetische Bildung der Griechen weder zu Athen noch auch zu Alexandrien in dem Sinne künstlich gewesen, daß der Verstand nach wissenschaftlicher Theorie die ganze Masse geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung ihres Ganges bestimmt hätte. Im Gegentheil war die griechische Kunstphilosophie eigentlich ohne die mindeste Gemeinschaft mit der ausübenden Praxis des Künstlers und höchstens späterhin die Handlangerin derselben. Nur in der Rhetorik hat ein andres Verhältniß Statt gefunden, und da wurde die Kunst wirklich nach der Theorie geübt und erlernt. Sonst aber war in der gesammten griechischen Geistescultur und besonders auch in der Poesie, nicht der Verstand, sondern der freie Trieb, in seinem Streben nach der vollständigsten geistigen Entfaltung nicht nur das bewegende, sondern auch das lenkende Princip der griechischen Bildung.

Die griechische Poesie im Ganzen ist eben daher ein Urbild und Kanon der Poesie in ihrer natürlichen Entwicklung geworden und gewesen, und auch jedes einzelne Erzeugniß derselben ist das vollkommenste in seiner Art. Mit kühner Bestimmtheit sind die Umrisse einfach entworfen, mit üppiger Kraft ausgefüllt und vollendet; jedes Gebilde ist die vollständige Anschauung eines ächten Begriffs. Die griechische Poesie enthält für alle ursprünglichen Arten des Schönen und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmäßig für das System des Kunstschönen sind, als hätte sich die bildende Natur absichtlich

bemüht, den Wünschen des nach Erkenntniß strebenden Verstandes zuvorzukommen. In ihr ist der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet, und das höchste Zeitalter der Kunst, wo das Vermögen des Schönen sich am freiesten und vollständigsten äußern konnte, enthält den höchsten Gipfel zugleich mit dem vollständigen Stufengange der poetischen Kraftentwicklung. Alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandtheile des Schönen sind erschöpft und selbst die Aufeinanderfolge und die Beschaffenheit der Uebergänge von einem Kunststyle zum andern ist durch innere Gesetze nothwendig bestimmt. Das System aller möglichen reinen Dichtungsarten ist sogar bis auf die Spielarten, die unreifen Erzeugnisse der unentwickelten Kindheit, und die einfachsten Zwitterarten, welche sich im versunkenen Zeitalter der Nachahmung aus dem Zusammenfluß und der Mischung der ächten schon früher vorhandnen erzeugten vollständig erschöpft. In dieser Weise ist die hellenische Poesie eine ewige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst.

Sie enthält eigentlich die reinen und einfachen Elemente, in welche man die chaotisch gemischten Erzeugnisse der modernen Dichtkunst erst auflösen muß, um ihr labyrinthisches Gewirre völlig zu enträthseln. Hier sind alle Verhältnisse so ächt, ursprünglich und nothwendig bestimmt, daß der Charakter auch jedes einzelnen griechischen Dichters gleichsam eine reine und einfache künstlerische Elementaranschauung darbietet. So könnte man zum Beispiel Göthe's Styl in den Werken der höheren Poesie nicht bestimmter, anschaulicher und kürzer erklären, als wenn man sagt, er sei aus dem Styl des Homerus, des Euripides und des Aristophanes gemischt.

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler.

Nachdem wir nun die hellenische Dichtkunst in ihrer urbildlichen Vortrefflichkeit, als eine vollständige und vollkommene Kunstanschauung für alle Poesie, in ihrer freien Naturentwicklung betrachtet haben; müssen wir unsern Blick auch noch auf die entgegenstehende Seite wenden, und alle Einschränkungen, welche hier Statt finden, die Mängel, welche an den griechischen Dichtern gefunden oder ihnen gewöhnlich vorgeworfen, so wie überhaupt die Einwendungen, welche gegen ihre Vollkommenheit gemacht werden, in Erwägung ziehen und nach strenger Vergleichung der richtigen Kunst-Idee prüfen und erwiedern.

„Die griechische Poesie, sagt man zuvörderst, beleidigt sehr oft unser Zartgefühl auf das empfindlichste! Weit entfernt von der höhern Sittlichkeit unsers verfeinerten Jahrhunderts, bleibt sie selbst in ihrer höchsten Vollendung hinter dem alten Romanzo an Edelmuth, Anstand, Scham und Zartheit weit zurück. Wie arm und unbefriedigend ist nicht die gerühmte Einfachheit ihrer ernsthaften Werke! Der Stoff ist dürftig, die Ausführung einförmig, die Gedanken gewöhnlich und allgemein bekannt, die Gefühle und Leidenschaften ohne jene unendliche, geistige Tiefe, aus welcher erst die wahre Kraft und Gewalt der Wirkung hervorgeht, und selbst die gepriesene schöne Form nach den strengen Forderungen

unsrer höhern Theorie nicht selten incorrect. Die griechische Poesie sollte unser Urbild sein? Sie, welche den höchsten Gegenstand schöner Kunst, eine edle geistige Liebe, gar nicht kennt?" So werden viele Moderne denken und fragen. „Sehr viele lyrische Gedichte besingen die unnatürlichste Ausschweifung und fast in allen athmet der Geist zügelloser Wollust, aufgelöster Ueppigkeit, zerflossener Unmännlichkeit. In der plumpen Possenreisserei der pöbelhaften alten Komödie, scheint alles zusammengeflossen zu sein, was nur die guten Sitten und die gute Gesellschaft empören kann. In dieser Schule aller Laster, wo selbst Sokrates komödirt ward, wird alles Heilige verlacht, und alles Große muthwillig verspottet. Nicht nur die frevelhafteste Ausschweifung, sondern sogar weibische Feigheit und besonnene Niederträchtigkeit, wie die Charaktere des Dionysos und des Demos in den Fröschen und Rittern des Aristophanes, werden hier mit fröhlichen Farben und in einem täuschend reizenden Lichte leichtsinnig dargestellt. Die Unsittlichkeit und Verderbtheit der neuen Komödie aber erscheint nur weniger schlimm, weil sie schwächer und feiner ist. Allein die Gaunereien lügenhafter Sclaven und listiger Buhlerinnen, die Ausschweifungen thörichter Jünglinge, sind bei häufig wechselnden Mischungen, die bleibenden und immer wiederkehrenden Grundzüge der ganzen Handlung. Auch im Homer stimmt der unedle Eigennutz seiner Helden, die nackte Art, wie der Dichter ungerechte Klugheit, und unsittliche Stärke, gleichsam preisend oder doch gleichgültig darstellt, mit der hohen Würde der vollkommenen Epopöe so schlecht überein, als die nicht seltene Gemeinheit des Stoffs und des Ausdrucks, und der rhapsodische Zusammenhang des Ganzen. Der wuthentflammten Tragödie aber, dem höchsten Erzeugniß und Gebilde der ernstern hellenischen Kunst ist nicht nur jedes gräßlichste Verbrechen das willkommenste, sondern in den Sophismen der Leidenschaft wird das Laster auch nach Grundsätzen gelehrt. Wessen Herz empört sich nicht, den Muttermord der Elektra im Sophokles mehr glänzend und verschönernd, als verabscheuend dargestellt zu sehen? Um endlich der bessern Seele jeden innern Widerhalt zu rauben, so schließt gewöhnlich das schreckliche Gemählde im dunkeln Hinter-

grunde mit der niederdrückenden Ansicht eines allmächtigen und unverständigen, wohl gar neidischen und menschenfeindlichen Schicksals."

Ehe wir diese oder andere ähnliche Zusammenstellungen, kunstreicher, historischer Mißverständnisse und moderner Vorurtheile in ihre ursprünglichen Bestandtheile auflösen und im Einzelnen prüfen können; müssen wir einige Worte über die einzig gültigen objectiven Gründe des wahren Kunsttadels voranschicken. Dann wird es nicht schwer sein, den subjectiven Ursprung und das willkührliche Princip solcher, die antike Schönheit verkennenden und entstellenden Polemik, welche der modernen Denkart fast überall zum Grunde liegt, selten aber ganz klar ausgesprochen wird, anschaulich darzulegen.

Jede lobende oder tadelnde Würdigung kann nur unter zwei Bedingungen gültig sein. Der Maaßstab, nach welchem geurtheilt und geschätzt wird, muß allgemeingültig, und die Anwendung auf den der Kritik unterworfnen Gegenstand muß so gewissenhaft treu, die Wahrnehmung so vollkommen richtig sein, daß sie jede Prüfung bestehen können. Außerdem ist das Urtheil ein bloßer Machtspruch. Wie unvollständig und lückenhaft unsere Philosophie des Schönen und der Kunst sei, kann man schon daraus abnehmen, daß es noch nicht einmahl einen nahmhaften Versuch einer Theorie des Häßlichen giebt. Und doch sind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Gegensätze, die nur als solche, und einer durch den andern, in ihrem Wesen erkannt, und richtig verstanden und begriffen werden können. Der Fehler liegt darin, daß aller Kunsttadel nur nach Regeln ausgesprochen wird, welche ganz ins Einzelne gehen, ohne sich zu der allgemeinen Idee zu erheben, und die noch obendrein meistentheils ganz willkührlich angenommen sind. Oder es geschieht nach einem unbestimmten Gefühl, welches oft auch bloß individuell ist; ohne daß man dabei zurückginge auf den Grundbegriff desjenigen, was in der Kunst überhaupt tadelhaft sein kann; da doch ein solcher Grundbegriff von dem Häßlichen und Ungestalteten, als dem reinen Gegensatz von der Idee des Schönen durchaus erforderlich wäre, zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Urtheils.

Wie das Schöne die angenehme und geistig reizende Erscheinung des Guten und Göttlichen, so ist das Häßliche die unangenehme und widrige Erscheinung des innerlich Schlechten. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüth anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben; so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit, Veranlassung und Element für einen sittlichen Schmerz. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmuth verschmolzen; hier erfüllt uns das Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche mit Widerwillen und Abscheu. Statt freier Leichtigkeit drückt uns schwerfällige Peinlichkeit, statt reger Kraft eine todte Masse darnieder. Statt einer gleichmäßigen Spannung, in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe, wird die Theilnahme durch ein schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüth sich nach Ruhe sehnt, wird es durch zerrüttende Wuth gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch schleppende Mattigkeit ermüdet.

Der thierische Schmerz ist in der Darstellung des Häßlichen nur Element und Träger des sittlich Schlechten. Dem positiven Guten ist aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt, obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in andrer Beziehung auch positiv schlecht genannt werden kann; sondern es ist das Schlechte, allgemein und in Beziehung auf das Sein betrachtet, nur eine bloße Verneinung des reinen oder des geistigen Daseins und seiner wesentlichen Bestandtheile, der Allheit, Einheit und Vielheit. Das Häßliche ist also eigentlich ein leerer Schein im Element eines wirklichen Naturübels, aber ohne wahre und eigentliche sittliche Kraft im Innern. Nur in der Sphäre der Thierheit giebt es ein positives Uebel, den Schmerz. In der reinen Geistigkeit würde nur Genuß und Beschränkung ohne Schmerz, und in der reinen Thierheit, nur Schmerz und Stillung des Bedürfnisses ohne Genuß Staat finden. Auch das thierische Spiel, in welchem wir freieren Genuß menschlich ahnen, ist vielleicht nur Stillung eines Bedürfnisses, Entledigung der überflüssigen Kraft. Nur das Vorgefühl des ihm Entgegengesetzten kann dem Lebens-

vermögen den ersten Anstoß der Bewegung geben, seine Kraft zu regen und zu bestimmen, gleichartigen Lebensstoff zu lieben, und das Fremdartige zu hassen. Ohne Ahnung eines Feindes könnte ein Wesen gar nicht zum Bewußtsein gelangen, welches Mannichfaltigkeit und also Verschiedenheit voraussetzt, bei vollkommner Gleichheit aber nicht möglich sein würde; viel weniger kann es ohne diese Voraussetzung begehren, es würde in träger Ruhe ewig beharren. Furcht vor der Vernichtung ist der eigentliche Quell des thierischen Daseins. Die thierische Furcht ist nur anders geartet, und gestaltet, wie die menschliche; der Hoffnung hingegen ist offenbar nur der Mensch allein fähig. In der gemischten Natur des Menschen nun, sind die negative Beschränkung des Geistes und der positive Schmerz des Thiers innigst in einander verschmolzen.

Der Gegensatz reicher Fülle ist Leerheit; Mangel an Leben und Gehalt, Einförmigkeit und das Geistlose. Der Harmonie steht Mißverhältniß und Streit gegenüber. Dürftige Verwirrung ist also dem eigentlichen Schönen im engern Sinne entgegengesetzt. Das Schöne im engern Sinne ist die Erscheinung einer endlichen aber lebendigen Mannichfaltigkeit in einer bedingten und organisch geordneten und gegliederten Einheit. Das Erhabne hingegen ist die Erscheinung des Unendlichen; unendlicher Fülle oder unendlicher Harmonie. Es hat also einen doppelten Gegensatz; unendlichen Mangel und unendliche Disharmonie.

Die Stufe der Schlechtigkeit nähmlich wird allein durch den Grad der Verneinung bestimmt. Die Stufe der Häßlichkeit hingegen hängt zugleich von der innern Kraft und Gewalt des Triebes ab, welchem widersprochen wird. Die nothwendige Bedingung des Häßlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen. Das Gefühl der innern Leerheit und des Seelenstreits kann von bloßer Unbehaglichkeit bis zur wüthendsten Verzweiflung wachsen, wenn gleich der Grad der Verneinung derselbe bleibt, und nur die intensive Kraft des verletzten und beleidigten Triebes allein bis zu solcher Höhe gesteigert wird.

Erhabne Schönheit gewährt einen vollständigen Genuß. Das Resultat erhabner Häßlichkeit, einer Täuschung, welche durch jene Spannung des Triebes möglich ist, hingegen ist Verzweif-

lung, gleichsam ein absoluter, vollständiger Schmerz. Ferner Unwillen, eine Empfindung, welche im Reiche des Häßlichen eine sehr große Rolle spielt; oder der Schmerz, welcher die Wahrnehmung einzelner sittlicher Mißverhältnisse begleitet. Denn alle sittlichen Mißverhältnisse veranlassen die Einbildungskraft, den gegebnen Stoff zur Vorstellung einer unbedingten Disharmonie zu ergänzen.

In strengstem Sinne des Worts ist ein höchstes Häßliches offenbar so wenig möglich, wie ein höchstes Schönes. Ein unbedingtes Höchstes der Verneinung, oder das absolute Nichts, kann so wenig wie ein unbedingtes Höchstes des positiven Daseins in irgend einer endlichen Vorstellung gegeben werden; und selbst in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist, so metaphysisch angesehen, immer noch etwas Schönes enthalten. Es wird sogar, um das häßlich Erhabne darzustellen, und den Schein unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie zu erregen, das größte Maaß von Fülle und Kraft erfordert. Die Bestandtheile des Häßlichen streiten also unter einander selbst, und es kann in demselben nicht wie im Schönen, durch eine gleichmäßige, wenn gleich beschränkte Kraft der einzelnen Bestandtheile, und durch vollkommne Gesetzmäßigkeit der vollständig vereinigten, ein bedingtes aber doch objectives Höchstes als bestimmter Gränzpunkt der möglichsten Annäherung, welche nicht weiter übertroffen werden kann, erreicht werden, sondern nur ein subjectives; denn es giebt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde.

Der schöne Künstler aber soll nicht nur den Gesetzen der Schönheit, sondern auch den Regeln der Kunst gehorchen, nicht nur im innern Gefühl das Häßliche, sondern auch im Aeußern die technischen Fehler vermeiden. Jedes darstellende Werk freier Kunst kann auf vierfache Weise Tadel verdienen. Entweder fehlt es der Darstellung an darstellender Kraft und Vollkommenheit; oder sie sündigt gegen die idealische Haltung und objective Richtigkeit; oder auch gegen die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit.

Dem Unvermögen fehlt es an Werkzeugen und an Stoff, welche dem Zweck entsprechen würden. Die Ungeschicklichkeit weiß die vorhandne Kraft und den gegebnen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die Darstellung ist dann stumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Gränzen der Natur verwirren, und durch widernatürliche Mischungen der ächten Dichtungsarten ihren eignen Zweck selbst vernichten. Eine zwar gesunde aber noch kindliche Bildung wird in ächten aber unvollkommnen Dichtarten ihre richtige Absicht nur im Entwurf anlegen, ohne sie vollständig ausführen zu können.

Die Darstellung kann im Einzelnen sehr vortrefflich sein, und doch im Ganzen durch innre Widersprüche sich selbst aufheben, die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit vernichten, und die Gesetze der kunstgemäßen Richtigkeit verletzen. Unzusammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbestimmten Masse eines angeblichen Kunstwerks an eigner Bestandheit und an den Gesetzen der innern Möglichkeit überhaupt fehlte; wenn das Werk gleichsam gränzenlos, und von der übrigen Natur gar nicht, oder nicht gehörig abgesondert wäre, da es doch eigentlich eine kleine abgeschlossene Welt, ein in sich vollendetes Ganzes sein sollte.

Gegen die idealische Würde und Hoheit der Kunst wird verstoßen, wenn der Künstler sein Werkzeug vergöttert, und die Darstellung, welche nur Mittel sein sollte, an die Stelle des unendlichen höhern Ziels unterschiebt, und als eitler Virtuose, nur nach der höchsten Geschicklichkeit strebt, um durch das Wunderbare derselben in Erstaunen zu setzen; durch Künstelei also, welche dann die Stelle der wahren Kunst einnimmt.

Gegen die objective Wahrheit der Kunst wird gefehlt, wenn sich bei dem Geschäft allgemeingültiger Darstellung, die Eigenthümlichkeit ins Spiel mischt, sich leise einschleicht, oder offenbar empört; durch eine blos subjective Auffassung der Darstellungsweise.

Dieser allgemeine Umriß der reinen Arten aller denkbaren Darstellungsfehler enthält die ersten Grundlinien einer Theorie des Incorrecten, welche mit dem Begriff des Häßlichen zusammen genommen, den vollständigen Codex aller Kunstvergehen aus-

macht, den wir bei dem folgenden Entwurf einer Vertheidigung der hellenischen Poesie zum Grunde legen wollen.

Die Poesie der Alten bedarf eigentlich keiner rhetorischen Lobpreisungen; der Kunstgriff, ihre wirklichen Fehler zu beschönigen oder zu läugnen, würde ihrer ganz unwürdig sein. Sie verlangt strenge Gerechtigkeit; denn auch der harte Tadel wird ihrer Würde weniger nachtheilig sein, als blinde Vorliebe oder eine schlaffe Nachsicht der Beurtheilung, aus innerer Gleichgültigkeit gegen die hohe Würde des Schönen.

Jeder Verständige wird die Unvollkommenheit der ältesten, die Unächtheit der spätesten griechischen Dichtungsarten; die kindliche Sinnlichkeit des epischen Zeitalters, die üppige Ausschweifung gegen das Ende des lyrischen und besonders in der dritten Stufe des dramatischen Zeitalters, die nicht selten bittre und gräßliche Härte der ältern Tragödie willig eingestehen. Auf die Schwelgerei, die das sinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geistigen Genusses sein sollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftlose Gährung, dann eine scheinbar beruhigte und geordnete Mattigkeit, und endlich im Zeitalter der Künstelei und gelehrter Nachahmung, die schwerfällige Trockenheit einer todten und aus einzelnen Stücken zusammengeflickten Masse und bloßen Mosaik.

Die durchgängige Richtung der gesammten strebenden Kraft ging zwar auf das Schöne, von dem Augenblick an, als die Darstellung von der rohen Aeußerung eines Bedürfnisses sich zum freien Spiel erhob. Aber die natürliche Entwicklung konnte keine nothwendigen Stufen der Bildung überspringen, und nur allmählig fortschreiten. Auch das war natürlich, ja nothwendig, daß die hellenische Poesie von dem höchsten Gipfel der Vollendung in die tiefste Entartung versank. Der Trieb nähmlich, welcher die griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Man setze eine Mannichfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freie Gemeinschaft, ohne sie durch ein vollkommnes Gesetz zu vereinigen; sie werden sich endlich selbst zerstören. So auch die freie Bildung; denn hier ist in die Gesetzgebung selbst etwas Frembartiges aufgenommen, weil der zusammengesetzte Trieb

eine Mischung der Menschheit oder des reinen geistigen Daseins und der Thierheit, oder der widerstrebenden Verneinung ist. Da die Sinnlichkeit eher zum Dasein gelangt, und die Entwicklung des Geistigen selbst erst veranlaßt, so hat sie in den frühern Stufen der Bildung das Uebergewicht. Sie behielt dieses in Griechenland auch bei der größern Masse der ganz ungebildeten Bürger oder Bürgerinnen selbst der gebildeten Volksstämme, und bei den rohgebliebenen Völkerschaften. Zwar auch eine Masse, aber nur die kleinere herrschende in der größern beherrschten, wurde mündig und selbstständig. Jene größere Masse äußerte beständig eine starke anziehende Kraft, die bessere zu sich herabzuziehen, welche durch den ansteckenden Einfluß untermischter Sclaven und umgebender Barbaren noch ungemein verstärkt ward. Ohne äußre Gewalt, und sich selbst überlassen, kann die strebende Kraft nie stillstehen. Wenn sie daher in ihrer allmähligen Entwicklung das Zeitalter einer gleichmäßigen an Kraft beschränkten, aber im Umfang vollständigen und gesetzmäßigen Befriedigung erreicht, so wird sie nothwendig größeren Gehalt, selbst auf Unkosten der Uebereinstimmung, begehren. Die Bildung wird rettungslos in sich selbst versinken, und der Gipfel der höchsten Vollendung wird ganz dicht an entschiedene Entartung gränzen. Die lenkende Kunst eines durch vielfache Erfahrung gereiften Verstandes allein hätte dem Gange der Bildung eine glücklichere Richtung geben können. Der Mangel eines weisen, lenkenden Princips, um das höchste Schöne fest zu fassen und unwandelbar zu erhalten, und der Bildung eine stete Fortschreitung zum Bessern zu sichern, ist aber nicht das Vergehen eines einzelnen Zeitalters. Wenn also über das, was nothwendig, und eigentlich Schuld der Menschheit selbst ist, und unvermeidlich in dem Gange und in den Schranken ihrer Entwicklung liegt, ein Tadel Statt finden kann; so trifft er allerdings auch die gesammte Masse und das Ganze der griechischen Bildung.

Aber dieses allmählige Entstehen, und dieses Versinken in sich selbst, der ganzen griechischen und alten Bildung, wie der alten Poesie, steht gar nicht im Widerspruch mit der Behauptung daß die griechische Dichtkunst die gesuchte Anschauung sei, durch welche eine allgemeingültige Philosophie der Kunst, sowohl für

die Ausübung als für die Theorie, erst anwendbar und ins Leben eingreifend werden könnte. Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Schönen umfaßt im vollendeten Kreislaufe der allmähligen Entwicklung, auch die Unvollkommenheit der frühern und die Entartung der spätern Stufen, in deren steten und nothwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann. Der Charakter der Masse und des Ganzen ist dennoch idealisch allgemein, und auch diejenigen Werke, deren Styl tadelhaft ist, sind durch die einfache Aechtheit und Gediegenheit der Anlage und der Gränzen, durch die kühne Bestimmtheit der reinen Umrisse, und die kräftige Vollendung der bildenden Natur, einzige, für alle Zeitalter gültige, und gesetzgebende Anschauungen. Die kindliche Sinnlichkeit der frühern griechischen Dichter hat immer noch mehr schönes Ebenmaaß, als die künstliche Verfeinerung mancher mißbildeten Modernen und selbst die griechische Künstelei ist noch classisch in der Sprache und Form des Ausdrucks.

Es giebt eine gewisse Art der Ungenügsamkeit, welche ein sicheres Kennzeichen der Mißbildung ist. So diejenigen, welche nicht zufrieden damit, daß die griechische Poesie schön sei, ihr einen ganz fremdartigen Maaßstab der Würdigung aufdringen, in ihren verworrnen Forderungen alles Objective und Subjective durch einander mischen, und eigentlich nur verlangen, daß sie interessanter sein sollte. Allerdings könnte auch das, was schon das höchste Interesse hat, immer noch interessanter gedacht werden, und die griechische Poesie macht von diesem allgemeinen Naturgesetz keine Ausnahme. Alle Größen sind unendlicher Fortschreitung und Vermehrung fähig, und es wäre wunderbar, wenn unsere Poesie durch die Fortschritte aller vorigen Zeitalter bereichert, an Gehalt die griechische nicht überträfe.

Unstreitig ist das Verhältniß des männlichen und des weiblichen Geschlechts im Ganzen genommen, bei den Neuern glücklicher, die weibliche Erziehung um etwas besser, wie bei den Griechen. Die Liebe war bei den Neuern lange Zeit, zum Theil ist sie noch jetzt der einzige Ausweg für jeden freieren Schwung des höheren Gefühls, der im Alterthum der Tugend und dem Va-

terlande geweiht war. Auch die moderne Dichtkunst verdankt dieser günstigen Veranlassung sehr viel. Freilich aber wurde nur zu oft ein leeres Spiel der Fantasie oder ein erkünstelter Schwulst unnatürlicher Empfindsamkeit dem ächten Gefühle untergeschoben, und durch häßliche falsche Scham die Einfalt der Natur entweiht. Gewiß ist die Mystik der Sinnlichkeit und die ordentlich scholastische Grübelei in der Metaphysik der Liebe vieler modernen Dichter von wahrer sittlicher Anmuth und Schönheit sehr weit entfernt. Die krampfhaften Erschütterungen des Kranken machen mehr Geräusch, als das ruhige aber starke Leben des Gesunden. Die innige Gluth des treuen Propertius vereinigt wahre Kraft und Zartheit, und läßt viel Gutes von Kallimachos und Philetas ahnen. Und doch war in seinem Zeitalter an vollkommne lyrische Schönheit schon gar nicht mehr zu denken. Es sind aber Spuren genug vorhanden, um sehr bestimmt vermuthen zu können, was und wie viel wir an den Gesängen der Sappho, des Mimnermus und einiger andrer erotischen Dichter aus der Blüthezeit der lyrischen Kunst verloren haben. Die sanfte Wärme, die gesellige Anmuth und Feinheit, die Milde der Gefühle und menschlichen Gesinnung, welche in den erotischen Darstellungen der neuen attischen Komödie athmete, lebt noch in vielen Dramen des Plautus und Terentius. Was hingegen die Tragödie betrifft, so hatten die Griechen vielleicht Recht, den Euripides wegen seiner Neigung zur Darstellung erotischer Leidenschaften zu tadeln. Was augenblickliche Ergießung des überschäumenden Gefühls, oder ruhiger Genuß voller Glückseligkeit sein sollte, kann nur durch häßliche unsittliche oder widernatürliche Zusätze zu einer tragischen Leidenschaft aus einander gereckt werden. Auch in vielen der vortrefflichsten neuern Trauerspiele nimmt die Liebe nur eine untergeordnete Stelle ein.

Sollte aber auch wirklich die hellenische Poesie durch eine Eigenthümlichkeit ihrer sonst so einzig günstigen Lage hier etwas zurückgeblieben sein; so wäre dieses für das Ganze in dem großen Gebiethe der darstellenden Kunst noch kein unverzeihliches Verbrechen. Ueberhaupt verräth es einen kleinlichen Blick, nur am Zufälligen zu kleben, und das große Wesentliche nicht wahrzu-

nehmen. Es braucht der Künstler auch keineswegs Allen Alles zu sein. Wenn er nur den nothwendigen Gesetzen der Schönheit und den objectiven Wahrheitsgränzen der Kunst gehorcht, so bleibt ihm übrigens die unbeschränkte Freiheit, so eigenthümlich zu sein, als er nur immer will. Durch ein seltsames Mißverständniß verwechselt man sehr oft die Allgemeinheit in der Kunst mit der unbedingt geforderten Allgemeingültigkeit. Die größte Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element und der nothwendige Träger des Allgemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwischt, so verliert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit. Die schöne Kunst ist wie eine Sprache göttlicher Begeisterung, welche nach Verschiedenheit der Kunstarten, der Werkzeuge und der Stoffe sich in eben so viele abgesonderte Mundarten theilt. Wenn der Künstler nur seiner hohen Sendung würdig, wenn er nur göttlich redet; so bleibt ihm die Wahl der Mundart, in der er reden will, völlig frei. Es würde nicht nur unrechtmäßig, sondern auch sehr gefährlich sein, ihn hierin beschränken zu wollen; denn die Sprache ist ein unendlich unauflösliches Gewebe der allerfeinsten Beziehungen. Sie muß sogar, so scheint es, ihre Eigenheiten haben, um bedeutend und vortrefflich zu sein; wenigstens hat man noch keine allgemeine Allerweltssprache, die Allen Alles wäre, erfinden können. Auch darf der Künstler reden, mit wem er gut findet; mit seinem ganzen Volke, oder mit diesem und jenem, mit aller Welt oder mit sich allein. Nur muß und soll er, in den menschlichen Individuen, welche sein Publikum sind, sich an die höhere Menschheit und nicht an die Thierheit wenden.

Auch der modernen Dichtkunst würde ihre charakteristische Tiefe unbenommen bleiben, wenn sie nur das griechische Geheimniß entdeckt hätte, im Eigenthümlichen objectiv zu sein. Statt dessen will sie ihre auf bloßer Willkühr oder Gewohnheit beruhenden Eigenheiten zum Naturgesetz der Menschheit erheben. Nicht zufrieden damit, selbst durch so viele künstlerische, sittliche und gesellschaftliche Vorurtheile gebunden zu sein, will sie auch ihre griechische Schwester in ähnliche Fesseln schlagen.

Wenn die willkührlichen Regeln des modernen Anstandes gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man consequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie einst so manche Gebilde der Antike, in einem falschen frommen Eifer über die unverschleierte Nacktheit dieser Erscheinungen, sind zerschlagen worden; welche Zerstörung gebildeter Kunstgegenstände eine besser unterrichtete und besser verständigte christliche Nachwelt keineswegs gebilligt und in der gleichen Art weiter fortgesetzt hat. Die nach der wechselnden Mode bestimmte besondre Form des gesellschaftlichen Anstandes, hat der Poesie nicht das Gesetz vorzuschreiben; sie steht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. Die unverhohlne Nacktheit im Ausdruck der Sprache, im Leben und in der Kunst der Griechen und Römer, ist nicht rohe thierische Plumpheit, sondern die naive Unbefangenheit einer frei gebildeten Natur, und die dreiste Offenheit republikanischer Sitten. Das Gefühl echter Scham aber war den Griechen keineswegs fremd; der Quell der ächten Scham ist die sittliche Scheu, und Bescheidenheit des Herzens. Falsche Scham hingegen entspringt aus thierischer Furcht, oder aus erkünsteltem Vorurtheil. Sie giebt sich durch Stolz und Neid zu erkennen; ihr verstecktes und heuchlerisches Wesen verräth ein tiefes Bewußtsein von innerm Schmutz. Ihre unechte Ziererei ist die häßliche Schminke lasterhafter Sclaven, der weibische Putz entnervter Barbaren; und es ist schon oft bemerkt worden, daß dieses falsche Zartgefühl einer erkünstelten, und grüblerisch spitzfindigen, Schicklichkeit um so leichter Verdacht schöpft, oder verletzt, und bis zum Unnatürlichen gesteigert wird; je tiefer das Verderben in den Sitten und selbst in der Fantasie eingewurzelt ist und alles angefressen hat.

Wichtiger erscheinen allerdings die Vergehungen und die Einwürfe wider die Sittlichkeit selbst, in der griechischen Poesie. Wer wollte wohl das beschönigen oder für gleichgültig halten, was ein reingestimmtes Gemüth wirklich verletzen muß? Nur darf, wer hier miturtheilen will, nicht von solcher stoischen Strenge der Laune sein, daß er etwa an dem kindlich fröhlichen Muthwillen, mit welchem die sagenhaften Schelmstücke des neugebornen Gottes in dem komischen Hymnus auf den Merkur dargestellt werden, ein

Aergerniß nähme! Offenbar enthält die Anklage einzelne wahre Züge, nur der eigentliche Gesichtspunkt, der wahre Zusammenhang, auf den doch alles ankommt, scheint verfehlt zu sein. Man unterscheide vor allen Dingen die wesentliche und zufällige Sittlichkeit und Unsittlichkeit eines Kunstwerks. Wesentlich unsittlich in der Kunst, ist nur das wirklich Schlechte, welches erscheint, und dessen Eindruck jedes sittlich gute Gefühl nothwendig beleidigen muß. Die Erscheinung des Schlechten ist häßlich, und die wesentliche künstlerische Sittlichkeit ist daher ein nothwendiger Bestandtheil der vollkommenen Schönheit; Sittlichkeit überhaupt, ist das Uebergewicht der reinen Menschheit über die Thierheit im Begehrungsvermögen. Die Sinnlichkeit der frühern, und die Ausschweifung der spätern hellenischen Poesie sind nach diesem Grundsatz nicht nur sittliche, sondern auch künstlerische Mängel und Vergehen. Es ist aber wahrhaft merkwürdig, wie tief das Attische Volk sein eignes Versinken fühlte, mit welcher Heftigkeit die Athener einzelne üppige Dichter, einen Euripides, einen Kinesias, deshalb beschuldigten und haßten, als seien sie Schuld an dem allgemeinen Verderben; da diese Dichter doch nur die herrschenden Volkswünsche erriethen, oder dem starken reißenden Strome der ganzen Masse folgten.

Es giebt griechische Fehler, vor denen die modernen Dichter ziemlich sicher sind. Eine zahme Kraft durch den gewaltsamsten Zwang in guter Zucht und Ordnung halten, ist eben kein großes Riesenwerk der Anstrengung. Wo aber die Neigungen nicht in den Schranken der gesetzlichen Ordnung sich frei entfalten dürfen, da kann es eigentlich weder gute noch schlechte Sitten, in dem Sinne des schönen Alterthums, geben. Wem der muthwillige Frevel des Aristophanes bloß Unwillen erregt, der verräth nicht allein die Beschränktheit seines Verstandes, sondern auch die Unvollständigkeit seiner sittlichen Anlage und Bildung. Denn die gesetzlose Ausschweifung dieses Dichters ist nicht bloß durch eine schwelgerische Fülle des üppigsten Lebens verführerisch reizend, sondern auch durch einen Ueberfluß von sprudelndem Witz, überschäumendem Geist, und wahrer sittlicher Kraft in freiester Regsamkeit, hinreißend schön und erhaben. Zügellos in seiner Sprache und in seinen Schil-

derungen, ist er selbst der Gesinnung nach, überall ein Vertheidiger und Lobredner der ehrbaren alten Sitten und altväterlichen Gebräuche; und die verwegne Kühnheit, mit welcher er schändliche Demagogen und Volksverführer, im Angesichte dieses nähmlichen Volkes angreift, muß ihm als hohe republikanische Bürgertugend angerechnet werden.

Zufällig künstlerisch unsittlich ist nun hingegen dasjenige, dessen Schlechtigkeit nicht erscheint; was aber seiner Natur nach, unter gewissen subjectiven Bedingungen einer aufgereizten Fantasie oder besondern körperlichen Stimmung, und solchen Ideenverbindung, Veranlassung und Anreiz zu einer bestimmten unsittlichen Denkart oder Handlung werden kann. Welches noch so Vortreffliche und Vollkommne aber könnte nicht durch zufällige Umstände verderblich werden? Nur dem, was ganz kraftlos und nichtig ist, ertheilen wir das zweideutige Lob einer völligen Unschädlichkeit. Uebrigens ist das Kunstwerk als solches eigentlich gar nicht mehr vorhanden, wenn sein organischer Zusammenklang zerstört ist, oder nicht wahrgenommen wird, und die Wirkung des aufgelösten Stoffs geht den Künstler nichts mehr an. Auch sind wir nicht berechtigt, wissenschaftliche Wahrheit von dem Dichter zu erwarten. Der Tragiker kann es oft nicht vermeiden, Verbrechen scheinbar zu beschönigen, indem er die handelnden Personen nach ihrer Leidenschaft und ihrem Charakter reden läßt. Er bedarf starker Leidenschaften und schrecklicher Begebenheiten; nur soll er schlechthin die Sitten seiner Handelnden so erhaben und schön darstellen, als das Gesetz des Ganzen es nur immer erlauben will. Wer aber durch das Beispiel eines Orestes, einer Phädra, zu Verbrechen verleitet wird, der hat wahrlich sich selbst allein so gut die Schuld beizumessen, als wer sich eine üppige Buhlerin, einen geistreichen Betrüger, einen witzigen Schmarotzer der neuern Komödie zum Vorbilde nehmen wollte! Ja, der Dichter selbst kann eine unsittliche Denkart und Absicht haben, und sein Werk dennoch nicht unsittlich sein; wenn es nähmlich im Uebrigen wahrhaft künstlerisch gedacht und abgefaßt ist, und wir uns nur an die Kunst darin halten, ohne jenes Unsittliche weiter zu beachten.

Unstreitig hat die Leidenschaftlichkeit der entarteten Tragödie,

der Leichtsinn der Komödie, die Ueppigkeit der spätern Lyrik, den Fall der griechischen Sitten beschleunigt. Durch die bloße Rückwirkung der darstellenden Kunst wurde die ohnehin schon entschiedene sittliche Entartung der Masse dennoch verstärkt, und sank mit verdoppelter Geschwindigkeit. Dieß gehört aber nur für die Gerichtsbarkeit der historischen Würdigung, welche das vollständige Ganze der gesammten menschlichen, sittlich bürgerlichen, wissenschaftlich intellectuellen, und poetisch künstlerischen Bildung umfaßt. Die Kunstbeurtheilung allein hingegen nimmt die Bildung des Schönen und der Kunst für sich und einzeln aus ihrem ganzen Weltzusammenhange heraus, und in diesem Reiche der Schönheit und der Darstellung gelten nur die Kunstgesetze. Jene, alle Elemente der Menschheit umfassende historische Beurtheilung ist der höchste aller Gesichtspunkte; die untergeordneten Gesichtspunkte der im engern Sinn bloß moralischen, dann der künstlerischen und intellectuellen Beurtheilung sind unter sich gleich. Die Schönheit ist ein eben so ursprünglicher und wesentlicher Bestandtheil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit; das Gute, wie das Schöne, beide sind in dem Wahren gegründet, und es ist nur ein Irrthum und eine Täuschung, wenn man die einzelnen Glieder und Elemente aus diesem Dreiklange des Göttlichen, welche nur in der Verwicklung und Absonderung des einzelnen Daseins, getrennt und streitend erscheinen können, auch im Ganzen und dem innern Wesen selbst, glaubt von einander reißen und eines unter das andre herabsetzen zu können. Alle diese Bestandtheile sollen unter sich im Verhältnisse der Gesetzesgleichheit stehen, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbstständigkeit. Diesem Grundgesetze muß auch die herrschende Kraft, welche das Ganze der menschlichen Bildung lenkt und ordnet, getreu bleiben; sonst vernichtet sie selbst den Grund, worauf sich das Recht ihrer Herrschaft allein stützt. Es ist die Bestimmung des Bildungsvermögens, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüths, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen. Die Bildungskunst darf zu diesem Zwecke die Freiheit der Einzelnen beschränken, ohne jedoch jenes Grundgesetz zu verletzen; aber nur unter der Bedingung, daß sie die fortschreitende Entwicklung

nicht hemmt, und eine künftige vollendete Freiheit nicht unmöglich macht. Sie muß gleichsam streben, sich selbst überflüßig zu machen.

Wie sehr man die Gränzen der freien Dichterwelt zu verkennen pflege, können auch die anmaßlichen Forderungen nach dem Begriffe und Grundsatze einer seinsollenden correcten Richtigkeit bestätigen. Wenn der beurtheilende Kunst-Anatom die schöne Harmonie und den organischen Zusammenhang eines Kunstwerks erst zerstört, in eine elementarische Masse auflöst, und mit dieser dann wie ein experimentirender Naturforscher mancherlei Versuche anstellt, aus denen er stolz entscheidende Resultate zieht; so täuscht er sich selbst auf eine sehr handgreifliche Weise, denn das Kunstwerk als solches ist eigentlich gar nicht mehr vorhanden. Es giebt kein Gedicht, aus welchem man auf diese Art nicht innre Widersprüche herausrechnen könnte; aber innre Widersprüche, welche nicht erscheinen, schaden der künstlerischen Wahrheit nicht; sie sind poetisch gar nicht vorhanden. Aeltere französische und engländische Kunstforscher vorzüglich haben ihren Scharfsinn an solche verkehrte Spitzfindigkeiten häufig verschwendet, und ich weiß nicht, ob sich nicht auch bei Lessing noch hier und da Erinnerungen an jene Manier grüblerischer Kunsturtheile nach einem ganz unanwendbaren Begriff von correcter Vollkommenheit finden sollten. Ueberhaupt muß man wohl, bei aller Achtung vor der Theorie, gestehen, daß man in der Ausübung mit dem Gefühl des Kunst-Schicklichen weiter kommt, als mit der Theorie desselben. Die billige Vermuthung, daß die Griechen andern Völkern an jenem Gefühl, so weit es die Kunst des Schönen und den Ausdruck und Styl der Rede angeht, wohl gleich kommen, wo nicht gar etwas überlegen gewesen sein möchten, muß uns im Tadeln wenigstens sehr vorsichtig machen.

Eben so Unrecht hat die Kunstparthei von der correcten Seite, wenn sie nach ihrem Princip von Kunst und Darstellung, ohne Rücksicht auf die eigentliche Schönheit, nur eine vollendete Künstlichkeit und im Grunde unmögliche, d. h. ganz unkünstlerisch erdachte Kunstvollkommenheit fordern; oder wenn sie beschränkte, aber nicht unnatürlich gemischte, sondern ursprünglich ächte, und in ihrer beschränkten Richtung vollendete Dichtungsarten schlecht-

hin tadeln. Die Kunst ist nur das Mittel und Werkzeug der Schönheit, und jede natürliche Dichtart, in welcher dieser Zweck, wenn gleich nur unter gewissen Schranken, erreicht werden kann, ist an ihrer Stelle zweckmäßig. In der Stufe der Kunstwürde, so wie an Tiefe, Hoheit und dem Umfang in der Wirkungsweise und dem gegebnen Spielraum, findet freilich unter den ächten Dichtarten ein sehr großer Unterschied Statt; aber nur die widernatürlichen Mischungen und die unreifen Arten, wenn sie aus der Schwäche des Künstlers entspringen, und nicht in dem nothwendigen Stufengange der Bildung gegründet sind, verdienen unbedingten Tadel.

Ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr man gegen die unmerklichen aber mächtigen Einflüsse der subjectiven Denkart und gewohnten Ansicht auf Kunsturtheile auf der Hut sein müsse, geben auch die gewöhnlichen Einwürfe gegen die Dichtersprüche und vorzüglich gegen die Behandlung des Schicksals in dem attischen Trauerspiele. Die wissenschaftliche Bildung der Griechen war im Ganzen noch weit hinter der unsrigen zurück, und der dramatische Dichter mußte mit Schonung und nur sparsam philosophiren, um dem Volkssinne angemessen und verständlich zu bleiben. Daher sind die philosophischen Sprüche des tragischen Chors sehr oft unbestimmt und verworren im Ausdruck, wenn man die Sprache, die ganz dichterisch ist, wissenschaftlich nehmen und beurtheilen wollte; sie sind fast immer allbekannt und nicht selten sogar grundfalsch. Gewiß ließen sich auch durch ein ähnliches Verfahren zerstörender Analyse, wie ich es schon oben beschrieben habe, aus manchen von ihnen sittliche Grundirrthümer folgern, welche, wenn sie consequent durchgeführt würden, mit der reinsten Sittlichkeit nicht verträglich sein würden. Wir müssen es hier noch einmal in Erinnerung bringen, daß alles, was nicht erscheint, jenseits des Kunsthorizontes gelegen sei. Auf die Reichhaltigkeit, Richtigkeit und vollendete Bestimmtheit des Gedankens kommt in der Dichtkunst eigentlich gar nichts an. Der philosophische Werth oder Unwerth eines solchen ist von dem Grade der intellectuellen Bildung des empfangenden Subjects abhängig, und also vorübergehend und verschieden nach Zeit und Ort, und vornähmlich nach der jedesmahl gegebnen Stufe der ge-

schichtlichen Bildung. Nur die Gesinnung muß an sich so erhaben und schön sein, als die Bedingungen der künstlerischen Wahrheit es erlauben, und muß auch an ihrer Stelle vollkommen zweckmäßig erscheinen. Die Rückkehr in sich selbst muß durch ein vorhergegangenes Herausgehen aus sich selbst veranlaßt werden; die Betrachtung muß in dem Gange der Handlung wohl begründet sein, und soll, so weit es die Wahrheit der Darstellung und der eigenthümliche Charakter und Gefühlszustand des Redenden es erlaubt, immer dahin streben, den Streit der Menschheit und des Schicksals eher zu schlichten, als die schmerzliche Kluft noch weiter von einander zu reißen; um so in würdevoller Kraft das Gleichgewicht des Ganzen zu tragen. Daß das schöne Gefühl seine Ahnungen über göttliche Dinge in einer gegebnen Bildersprache äußert, das kann in der Wissenschaft vielleicht großes Unheil anstiften, der darstellenden Kunst aber dürfte es eher günstig als nachtheilig sein.

Die Behandlung des Schicksals in den Tragödien des Aeschylus läßt noch eine größere Eintracht zu wünschen übrig. Im Sophokles aber ist die Befriedigung immer so vollkommen, als es nur sein kann, ohne die dichterische Wahrheit, oder die innre Möglichkeit des Kunstwerks im Zusammenhange des Ganzen zu vernichten. Ist der endliche Beschluß des Ganzen auch kein glänzender Sieg der Menschheit, so ist es doch wenigstens ein ehrenvoller Rückzug. Aber freilich mischt er nichts in seine Darstellung, was gar nicht dargestellt werden, und also nicht erscheinen kann. Nicht durch die geglaubte Gottheit und ihr unbegreifliches Gesetz jenseits des ewigen Vorhanges, den kein Sterblicher durchschauen kann; sondern durch die sichtbare Göttlichkeit des Menschen sucht er jeden Mißlaut aufzulösen, und eine vollständige Befriedigung zu gewähren. Das Reich Gottes ist nicht von dieser Welt, und das gilt auch in Beziehung auf die Kunst des Schönen, welche eben in dieser unsrer, aus dem Geistigen und Sinnlichen gemischten, Welt daheim ist; jenes Reich des Unsichtbaren liegt jenseits des Kunsthorizontes, und würde in dieser Welt der Dichtung und des Scheins nur als ein leerer Schatten ohne Geist und Kraft auftreten. In der That, der Dichter, welcher es wagt, durch ein Uebermaaß von übel und überflüßig angebrachter Charakter-Schlech-

tigkeit oder durch ein allzu empörendes Mißverhältniß des äußern Glücks und der innern Güte unsern Unwillen zu erregen, und sich dann durch die dürftige Befriedigung, welche der Anblick bestrafter Bosheit gewährt, oder gar durch eine Anweisung auf jene Welt und die ewige Ausgleichung aller Dinge im Himmel und in der Hölle, aus dem Handel zu ziehen glaubt, verräth ein sehr geringes Maaß von künstlerischer Weisheit. Auch der neuere katholische Dichter soll die eigenthümlich christliche Schönheit seiner Poesie, nicht in den Gegenständen suchen, oder in der äußerlichen Umgebung und geschichtlichen Beziehung, und noch weniger in einzelnen Glaubenssätzen und aus der göttlichen Quelle entlehnten Wahrheiten, um durch diese etwa zu lösen und auszufüllen, was in seiner Dichtung selbst lückenhaft geblieben; sondern nur in der innern Verklärung einer mehr geistigen und ganz göttlichen Schönheit, wovon die Idee vielleicht auch an einem, geschichtlich genommen, nicht christlichen Stoff, anschaulich gemacht werden kann. Um so mehr mußte der antike Dichter die sittliche Ausgleichung und Harmonie für das Gemüth, in seinen Gebilden nur aus der innern sittlichen Kraft und Gesinnung und aus der Erhabenheit des Charakters entnehmen; nicht aber das Räthsel der Welt und der menschlichen Schicksale durch einen Schlag von oben lösen und entscheiden; da ihm ohnehin statt des klaren Glaubens und höhern Wissens nur eine Fülle schöner Ahnung in seiner Götterwelt gegeben war. Und eine solche Ahnung des Glaubens im Gefühle findet sich auch als höchste Seelenblüthe der wahren Poesie in den vollkommensten Dichtern des Alterthums, besonders im Pindaros und Sophokles. Außer dem aber soll man auch von den heidnischen Dichtern keine christliche Vollkommenheit und Schönheit der Gesinnung erwarten oder fordern. Sie geben und zeigen uns das vollkommene Naturgefühl in seiner vollständigen Kraftentfaltung und Lebensfülle; auf eine Weise, welche bei den Bessern auch der sittlichen Ordnung und Einheit angemessen ist, überall aber unter jener wesentlichen Form des Schönen, für welche die Kunst der Griechen das hohe Urbild geworden ist und immer bleiben wird.

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland.

Nachdem wir nun, was dem modernen Kunsturtheil an der Poesie der Griechen in moralischer Hinsicht mangelhaft oder anstößig erscheint, erwogen, geprüft und beantwortet oder vermittelnd erklärt haben; so bleibt noch übrig, daß wir auch die Schwierigkeiten, welche der geforderten Aneignung und Nachbildung der antiken Dichtkunst im Wege stehen, und die Einwürfe, welche man dagegen zu machen pflegt, näher betrachten und einzeln zu lösen suchen.

„Es ist wahr, könnte man denken, eine schon zur Gewohnheit gewordne und als Glaubenssatz angenommene Kunstüberlieferung der Kritik, sagt es, und wiederhohlt uns noch immer, die Nachahmung der Griechen sei das einzige Mittel, um uns eine ächte schöne Dichtkunst wieder herzustellen. Eine lange Erfahrung hat aber diese Neigung und diesen kritischen Gewohnheitsglauben der Kunstgelehrten durch die vielfältigsten, sämmtlich mißglückten Versuche widerlegt. Man durchlaufe nur in irgend einer Bibliothek, denn da ist ihre eigentliche Heimath, die große Zahl der künstlichen Nachahmungen, die nach jenen Vorbildern verfertiget sind. Sie alle sind früher oder später eines kläglichen Todes gestorben, Schattenwesen ohne Bestandheit und eigne Kraft. Grade

diejenigen modernen Gedichte, welche mit dem griechischen Styl in dem schneidendsten Widerspruch und Gegensatz stehen, leben und wirken bei allen ihren regellosen Fehlern immerfort in jugendlicher Kraft, weil sie voll sind von genialischem Leben und origineller Erfindung."

Die Schuld liegt aber nicht an der griechischen Poesie, sondern an der durchaus falschen Art und Weise der Nachahmung, welche nothwendig ganz ungenügend und verkehrt ausfallen muß, so lange eine einseitige Nationalansicht herrschend ist, so lange man überhaupt, für das Ganze und im Wesentlichen, nur nach dem Interessanten in der darstellenden Kunst strebt. Nur derjenige kann die griechische Poesie nachbilden, der sie ganz kennt. Nur der bildet sie wirklich nach, der sich die objective Hoheit und strenge Kunstform aus der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter und den vollkommnen Styl des blühenden Zeitalters aneignet.

Die Trennung des hohen Objectiven und des natürlich Reizenden und Localen in der griechischen Poesie ist unendlich schwer. Beides ist nicht in für sich bestehende Stücke und Theile gesondert, sondern durchgängig in einander verschmolzen. Bis in die feinsten Zweige des vieläſtigen Baums verbreitet sich das Objective; allenthalben aber ist demselben etwas eigenthümlich Locales als Element und Träger oder Umgebung beigemischt. Bis jetzt hat man nur zu oft das eigenthümlich Besondre der griechischen Kunstformen und Kunstmittel nachgemacht. Man hat die Alten im Grunde ganz modern genommen, indem man das Princip des Interessanten auf ihre Poesie übertrug; indem man der griechischen Kunsttheorie, oder einzelnen Lieblingsdichtern die Autorität beilegte, welche nur dem wesentlichen Geist der ganzen Masse zukommt, oder wohl eine noch größere Autorität, als überhaupt für irgend ein auch noch so classisches Urbild mit den Rechten des genialischen Urkünstlers, mit denen des kunstsinnigen Publikums und der selbstständig forschenden, und wissenschaftlich gesetzgebenden Theorie bestehen kann.

Das ältere didaktische Gedicht der Griechen, (so wie die zahlreichen Theogonien, die Werke der Physiologen und Gnomiker

zu dieser Gattung gehören,) findet als gemeinsames Mittelwesen zwischen sagenhafter Ueberlieferung und sinnbildlicher Grundlehre nur im mythischen Zeitalter der Poesie seine eigentliche Stelle. Denn da hat sich die Philosophie vor der sinnbildlichen Sage, aus der sie entsprang, noch nicht völlig losgewickelt und bestimmt geschieden; da ist der Rhythmus der natürliche Träger der Ueberlieferung, und alte Dichtersprache, vor der Bildung der Prosa, das allgemeine Element jeder höhern geistigen Mittheilung. Mit diesem vorübergehenden Verhältniß fällt aber auch die Natürlichkeit und Rechtmäßigkeit dieser Form weg, und für das spätere didaktische Gedicht der Griechen im gelehrten Zeitalter der Kunst blieb nur das ganz ungültige Princip übrig: die gelehrte Künstlichkeit des eitlen Dichtkünstlers in schwierigem Stoff absichtlich sehen zu lassen. Es wird damit nicht die Möglichkeit eines eigentlichen schönen didaktischen Gedichts in gutem Styl, oder der idealischen Darstellung eines schönen didaktischen Stoffs in eigentlich künstlerischer Absicht geläugnet, und es ist hier nicht der Ort, auszumachen, ob einige Platonische Gespräche dichterische Philosopheme oder philosophische Dichtungswerke sind. Unter den eigentlich sogenannten didaktischen Gedichten der Griechen giebt es keine solche.

Auch das griechische Epos ist nur eine eigenthümliche Stufe und vorübergehende Form, von der man sich seltsame Dinge weiß gemacht hat. Diese unreife Dichtungsart ist nur in demjenigen Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geschichte und kein vollkommnes Drama giebt; wo Heldensage die einzige Geschichte, wo die Menschlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube ist. Es läßt sich allerdings wohl begreifen, daß ein Volk im alternden Verfall mit erneuter Vorliebe wieder zurückzukehren strebt zu seiner früheren Sagenzeit, wie zu den Erinnerungen der Kindheit; aber nur weil die epische Poesie der Griechen im mythischen Zeitalter der Sage eine so hohe Blüthe erreicht hatte, haben selbst die epischen Kunststücke der Alexandriner und Römer doch noch einigen Grund und Boden. Poesie und Sage waren der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung; die epische Dichtkunst aber war die eigentliche Blüthe der mythi-

schen Vorzeit. Einen bestimmten Stoff, gebildete Werkzeuge, fand selbst der gelehrte Dichter der spätern Zeit schon vor. Die Empfänglichkeit war vorbereitet, Gegenstand und Form, alles war schon gebildet und gegeben, nichts durfte erzwungen werden. Die neuern Kunst-Epopöen hingegen schweben mehrentheils ohne allen Anhalt vereinzelt im leeren Raume. Große Dichter haben herkulische Kraft an den Versuch verschwendet, eine epische Welt, einen neuen Sagenkreis aus nichts zu erschaffen. Die Sage einer Nation, diese Fantasie der Völker kann ein großer Geist wohl fortbilden und idealisch gestalten, aber nicht ganz umwandeln oder aus nichts erschaffen. Die nordische Sage zum Beispiel gehört unstreitig unter die reichhaltigsten Alterthümer uralter Naturdichtung; der Dichter aber, welcher sie jetzt allgemein in Gang bringen und wirklich wieder ins Leben einführen wollte, so wie Klopstock, in lyrischen Gedichten nach antiker Weise es mit kühnem Geiste versucht hat, würde entweder allgemein und flach bleiben müssen, oder wenn er wahr und bestimmt sein wollte, so würde er in Gefahr gerathen, sich selbst erklären und commentiren zu müssen.

Umsonst hoffen wir auf einen Homerus; und warum sollten wir gerade so ausschließend einen Virgilius wünschen, dessen künstlicher Styl vom vollkommnen Schönen so weit entfernt ist? Alle Versuche, das romantische Gedicht dem griechischen und römischen Epos ähnlich zu gestalten, sind mißlungen. Tasso ist zum Glück auf halbem Wege stehen geblieben, und hat sich von der romantischen Weise eigentlich nicht sehr weit entfernt. Und doch sind es nur einzelne Stellen, gewiß nicht die große Anordnung und der kunstreiche Gliederbau des Ganzen, welche ihn zum Lieblingsdichter der Italiener machen. Schon ganz frühe gesellt sich daher zu dem lebendigen Reichthum der Fantasie, zu der ritterlichen Heldengröße des romantischen Gedichts eine leise Ironie, die oft auch laut genug wird. Dieß ist der beständige Charakter dieser Dichtart vom Pulci bis zum Ricciardetto geblieben; und auch unser Wieland, bei dem die ganze Rittersage, als Spiel der Fantasie, schon in einem höchst modernen Geiste aufgefaßt erscheint, hat zwar die Gradationen dieser launichten Mischung fast in jedem seiner romantischen Gedichte verschieden, und auf das

mannichfaltigste anzuwenden versucht, ist ihr selbst aber in allen durchgängig treu geblieben.

Jene, von den frühesten Anfängen bis auf die letzten Zeiten der Entartung, durchgehende Beimischung von Ironie in der romantischen Dichtung ist gewiß nicht zufällig gewesen. Die Sage des Mittelalters und die ritterlichen Sitten hätten in ihrer ursprünglichen Bildung allgemein menschlicher und naturgemäßer sein müssen, um der glückliche Stoff eines tragischen, schön und einfach geordneten Epos in antiker Weise und nach dem classischen Begriff davon werden zu können. Wie vieles hat Tasso, der jenem classischen Begriff allerdings nachstrebte, wie er ihn aus den antiken Vorbildern und der überlieferten Kunsttheorie aufgefaßt hatte, nicht dennoch glücklicherweise ganz aus der romantischen Sitte und Fantasie beibehalten, was den Forderungen der modernen Kunstrichter selbst an ein regelmäßiges Heldengedicht gar nicht entspricht? Nur diejenigen Dichter, welche sich aus der gegebnen Sphäre der Volkssage und lebendigen Fantasie nicht ganz entfernen, leben wirklich im Munde und im Herzen ihrer Nation. Dichter hingegen, welche ganz willkührlich verfahren, trifft gewöhnlich das traurige Loos, in Bibliotheken zu modern, bis sich einmahl durch seltnen Zufall ein Literator findet, der Sinn für das Schöne hat, und das ächte Talent, was hier vergraben wurde, zu finden und zu würdigen weiß. Und sind denn bis jetzt auch die willkührlichsten und kühn gewagtesten Versuche geglückt, die romantische Sage, oder die Legende des Mittelalters in einen idealisch schönen Sagenkreis zu gestalten und umzuwandeln, und als kunstreiche Poesie in ein Ganzes zu ordnen? Wer möchte dieses wohl behaupten! Die Natur läßt sich nicht verändern; und kehrt, auch gewaltsam zurückgedrängt, immer wieder in die alte Stelle zurück. Es war und blieb auch bis jetzt der angestrengtesten Kunst unmöglich, der modernen Welt- und Geschichts-Masse eine antike Seele und schöne Kunstform einzuhauchen. Wohl ist in der neueren Heldensage und Poesie ein Reichthum von großen dichterischen Schönheiten und die ganze Fülle der wunderbaren Fantasie; aber es steht alles abgerissen und vereinzelt da, wie unzusammenhängende Felsenstücke, und nur selten, als einzelne Aus-

nahme, hat irgend ein einzelnes Bruchstück dieser herrlichen alten Dichtungen, auch eine so schöne Form und Vollendung gewonnen, wie das deutsche Nibelungenlied. Streng in sich selbst abgeschlossen steht die nordische Edda, noch aus der heidnischen Urzeit herüberlautend, allein da; selbst gegen die gothischen Heldenlieder der deutschen Völker aus dem Anfang der christlichen Zeit, steht sie so da, wie durch eine große Kluft geschieden und wenigstens ohne die unmittelbare, lebendige Berührung einer gemeinsam fortblühenden Poesie, obwohl sich die Mittelglieder des ehemahligen Zusammenhanges jetzt hintendrein durch gelehrte Forschung auffinden und nachweisen lassen. Die Ritterdichtungen des eigentlichen Mittelalters sind dem alten Heldenbuche der gothischen Zeit ebenfalls ganz fremd geblieben, ja sie erscheinen als die geistige Blüthe einer neuern Zeit, mehrentheils sogar feindlich und zurückdrängend gegen jenes alte Heldenthum; auch hat keine derselben eine so vollendet schöne Form erreicht, als das deutsche Nibelungenlied. Andre Bruchstücke von Heldendichtung, bei den ritterlichsten Völkern des Abendlandes, sind gleich vom ersten Ursprunge aus, nur zerstreute Anklänge schöner Sage, als einzelne Romanzen, geblieben; einzeln unter sich, und auch ohne Berührung mit jenen größeren Sagenkreisen. Diejenigen Dichter, welche auf die christlichen Sinnbilder, heilige Legende und tiefe Allegorie, ihre kunstreichen Werke einer neuen großen Poesie gegründet haben, wie Dante, stehen wieder ganz abgesondert von der Volkssage und einzeln da, in einer unendlich kunstreichen, aber doch nicht zur Klarheit und Vollendung gediehenen Form. Jene aber welche in aller Bildung der blühenden Poesie, einen großen, geschichtlichen und noch sagenhaften Gegenstand, mehr in der Form der Alten zu gestatten versuchten, wie Tasso und Camoëns, treten jenen ältern Ritterliedern, eigentlich ohne Grund, und nur dem modernen Gange der Zersplitterung folgend, mehrentheils auch wieder feindlich gegenüber; und werden außerdem durch die angenommene Kunstform der Alten vielfach gehemmt und von ihrem Ziele abgeleitet, und eben dadurch mehr als durch irgend etwas sonst verhindert, zu einer eigenthümlich schönen, ihrer neuen Zeit und christlichen Heldensage angemeßnen Form der epischen

Dichtung zu gelangen, wie sich diese früherhin wenigstens hie und da, noch ungleich besser und glücklicher, ohne antike Kunst aus sich selbst entwickelt hatte.

Weil nun die epische Sage und Dichtung der Neuern ganz einzeln zerstreut, unvollendet und oft auch unförmlich geblieben ist; so hat sich sehr frühe schon die Parodie tief in ihr eingewurzelt und festgesetzt, und dieses ist eines ihrer eigenthümlichsten Merkmahle geworden. Wenn es nähmlich dem Wunderbaren, der Kraft, dem reizenden Leben in der Poesie an glücklichem Ebenmaaß, an freier Harmonie, kurz an einer schönen organischen Gliederung und Anordnung fehlt, so kann tragische Spannung wohl erregt, aber ohne Einförmigkeit und Frost nicht lange genug erhalten, und in einfacher Reinheit über ein großes Ganzes gleichmäßig verbreitet werden. Das wilde und übernatürlich Große hat eine unwiderstehliche Anziehung zu dem entgegengesetzten Extrem, und nur durch eine wohlthätige Vereinigung mit der Parodie, bekommt die riesenhafte Fantasie uralter tragischer Rittersage, erst dichterische Haltung und Bestandheit. Diese seltsame Mischung des Tragischen und Komischen wird nun die eigenthümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Eine solche Zusammensetzung ist auch keineswegs ursprünglich schon widernatürlich, und an sich unerlaubt. Sie bleibt zwar hinter den reinen Arten, vorzüglich der tragischen, an Kraft und Zusammenhang sehr weit zurück; aber keine Form, in welcher der letzte Zweck der darstellenden Kunst, die Schönheit, erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechanisch erkünstelt, sondern durch die bildende Natur organisch erzeugt und hervorgebracht wurde, ist darum schlechthin verwerflich, weil die Gränzen, welche jede Form beschränken, hier etwas enger gezogen sind. Selbst die Spielart hat zwar geringere Ansprüche, aber dennoch volles Bürgerrecht im Reiche der Kunst. Es ist überraschend, wie sehr die reizendste Blüthe der neuern Poesie, so verschieden die äußre locale Form auch sein mag, im wesentlichen Charakter mit einer Spielart der Griechischen übereinstimmt. Nach griechischer Kunstsprache würde nähmlich das Romanzo ein satyrisches Epos zu nennen sein. Im attischen Drama wurde der ursprüngliche gesammte Gefühlseindruck der wirklichen Welt, in

welcher die entgegengesetzten Bestandtheile noch durchgängig in einander verschmolzen sind, in die tragische und komische Stimmung oder Wirkung getrennt. In der eigenthümlichen Art von halber Parodie, welche der ernsten tragischen Kunst zur Seite trat, wurden diese Elemente dann von neuem so gemischt, daß das Tragische ein geringes Uebergewicht hatte; nicht sowohl im Ton, als vorzüglich in dem sagenhaften Stoff, und in der äußern Kunstform und Sprache; daher auch Tragiker, nie Komiker Verfasser der satyrischen Dramen waren. Dieses gelinde Uebergewicht des Tragischen wenigstens im äußern Anstrisch war, da es nicht auf der andern Seite Statt finden sollte, für diese Gattung nothwendig; denn bei völligem Gleichgewicht würden die beiden entgegengesetzten Kräfte durch ihr Zusammentreffen sich selbst aufheben. Daraus entstand die Spielart der satyrischen Dramen, von denen sich nur ein einziges von mittelmäßiger Kunst und in schlechtem Styl erhalten hat. Die dramatischen Umrisse der Dorier haben sich nie zur Stufe jener Trennung erhoben, und der natürliche fröhliche Witz der Dorier war nur subjectiv schön, ganz gesellschaftlich oder volksthümlich und lyrisch, nie objectiv und eigentlich dramatisch. Doch war in der noch gemischten und natürlichen Auffassung und Stimmung der dorischen Mimen das Komische überwiegend. Hätten wir noch den homerischen Margites, einige satyrische Dramen des Pratinas, oder Aeschylus, einige Ergießungen der dorischen Laune in den Mimen des Sophron, oder in Rhinthonischen Hilarotragödien, so besäßen wir in ihnen wahrscheinlich einen Maaßstab der Würdigung, oder wenigstens Veranlassung zu einer belehrenden oder doch merkwürdigen Parallele mit den reizenden Grotesken des göttlichen Meister Ariosto, mit der fröhlichen Magie andrer scherzhaft romantischen Dichter, welche ihre Sage, wie jene Alten die ihrige, mit Ironie gedichtet und gesungen haben. Die ernsthaften Kunstdichter hingegen, welche den Fantasie-Zauber der romantischen Sage und Dichtung zum tragischen Epos umbilden und idealisch gestalten wollten, haben ihren Zweck verfehlt und den rechten Punkt und die wahre Form nicht getroffen. Jene seltsame Muse der romantischen Spiele und Rittermährchen, die Aventüre, hat an ihren Verächtern auf diese Weise grausame

Rache genommen; denn der natürlichen Fröhlichkeit und der jener Dichtungsart angebornen Ironie entsagend, haben sie in ihrem feierlichen Ernst sich selbst komödirt, und sind also, ohne es zu wissen oder zu ahnen, doch wieder in jene unvermeidliche Ironie zurückgefallen.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen Stoffs der Helden- und Göttersage in der Tragödie; wenn der Dichter in der Wahl solcher Gegenstände dem Beispiel der Alten ohne Unterscheidung folgen wollte. Wo es noch eine einheimische Sage oder Sagengeschichte giebt, da ist sie nicht bekannt; eine fremde, veraltete aber hat nur die Wahl zwischen flacher Allgemeinheit oder gelehrter Unverständlichkeit. Der eigentlich geschichtliche oder nach Art des geschichtlichen willkührlich selbst erfundne Stoff legt dem Dichter und dem Publikum mannichfache Fesseln an; durch seine schwere Last erdrückt er gleichsam die freie Bildung des Ganzen. Wie vieler Umstände bedarf es nicht und welchen Aufwand von Zeit und vorläufiger, bloß einleitender Darstellung, muß der Dichter nicht verlieren, um das Publikum nur erst in diese fremde Welt einzuführen, und mit allen diesen unbekannten Gestalten vorläufig bekannt zu machen? Der griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythus gleich zum Zwecke gehen, und die freiere Aufmerksamkeit des Publikums ward von selbst mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht so festgebunden am schweren Stoff der geschichtlichen Masse. Es ist in der That eine wahrhaft herkulische Arbeit, einen noch ganz rohen Stoff durchgängig poetisch zu gestalten, alle die kleinlichen Einzelnheiten in einfache und große Umrisse zu erweitern, und vorzüglich die unauflösliche Mischung der Natur nach der bestimmten idealischen Richtung der Tragödie zu reinigen. Das nothwendige Gleichgewicht zwischen Form und Stoff ist dem neuern Tragiker so unendlich erschwert worden, daß sich beinahe Zweifel regen könnten, ob auch eine eigentlich schöne Tragödie noch erreichbar sei? Der Sinn kann nicht auf die schöne Form gerichtet sein, ja es bleibt nicht einmahl die materielle Zeit, auf die harmonische Ordnung und Einheit zu achten, wo alle Geisteskraft, bei der Auffassung wie in der Darstellung so ganz hinge-

nommen wird von der Fülle der Einzelnheiten in der schwer zu überschauenden Masse eines geschichtlich reichen Stoffs. Ueberdem wird in unsrer künstlichen Bildung jede eigenthümliche Richtung mehrentheils verwirrt und verwischt, und doch scheint es nothwendig, daß die Natur selbst mit starker Hand dem Dramatiker seine Bahn vorzeichne, und ihm die Trennung des Tragischen und Komischen erleichtre. Doch giebt es Ausnahmen, wo die Natur durchbricht aus der gewöhnlichen universellen Zersplitterung der großen Dichtertalente unsrer neuern Zeit, und sich in ihrer ursprünglichen Kraft und Stärke behauptet; und es tritt uns auch hier ein deutsches Beispiel von einem ernsten Dichtercharakter entgegen, welcher in seinem jugendlichen Aufstreben große Hoffnungen erregt hat, und manche kleinmüthigen Zweifel niederschlagen mußte. Schillers ursprüngliches Genie ist seinem Streben nach so entschieden tragisch, wie etwa der dichterische Charakter des Aeschylus, dessen kühne Umrisse die bildende Natur in einem Augenblick hoher Begeisterung plötzlich hingeworfen zu haben scheint. Er erinnert wieder daran, was uns sonst so fremd gewesen ist, daß es den Griechen ganz widernatürlich, ja unmöglich schien, derselbe Dichter könne zugleich Tragödien und Komödien dichten. *) Zwar ist in den geschichtlichen Trauerspielen seiner mittlern Epoche das mächtige Streben nach Charakterschönheit und Größe, und einer organisch schönen Anordnung und Einheit des Ganzen durch das schwere Gewicht der Masse, und den künstlichen Bau einer mehr mit dem Verstand berechneten als dichterisch gedachten Zusammensetzung oftmahls niedergedrückt, oder doch aufgehalten; aber die Stärke der tragischen Wirkung beweist nicht nur die Größe der genialischen Kraft, sondern die vollkommne Reinheit derselben zeugt auch von dem Siege, welchen der Künstler über den widerstrebenden Stoff davon getragen hat.

Es werden alle Dichter, welche im modernen Stoff nach der schönen Form der Alten streben, mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, und vieles in ihrer Unvollkommenheit zu wünschen

---

*) Plat. Rep. III. p. 278. vol. II. ed. Bipont.

übrig lassen; besonders in den hohen Kunstgattungen, wo eigentlich die zum Grunde liegende Idee bei den Neuern eine ganz andre geworden ist, als sie es bei den Alten gewesen war, so daß man nur den gleichen Rahmen beibehalten hat für eine ganz andre Richtung und Art der Poesie; daher denn auch das Streben nach der alten Form, wo das Wesen verändert ist, eigentlich unerreichbar bleibt, und vielfältig in die Irre führt. Zu einer lebendigen Durchdringung, welche an sich wohl möglich ist, müßte es gekommen sein, um beide Elemente wieder zu vereinigen und für die christliche Schönheit in der Poesie, in andrer Art, eben jene Vollendung der Kunst und hohe Form, wie sie bei den Alten war, zu gewinnen. Ohne solche Durchdringung und wirklich neue Belebung und Verklärung der Fantasie bleibt selbst die wesentliche und rechte Kunstform nur etwas Angenommenes; wobei überdem die Idee derselben selten rein aufgefaßt, sondern immerwährend mit bloß zufälligen Lokaleigenheiten verwechselt wird.

Es könnte in der That den Stoff zu einem eignen Werke geben, wenn man die Verwechslung des objectiven Schönen und des bloß eigenthümlich Localen in der griechischen Poesie durch alle Nachbildungsversuche der modernen Dichter und Kunstforscher im Einzelnen durchführen, und mit allen sich darbietenden Beispielen geschichtlich belegen wollte. Wir begnügen uns zu dem schon Bemerkten nur noch einige kurze Andeutungen hinzuzufügen.

Zur schönsten Blüthezeit der griechischen Lyrik lag die Prosa und die öffentliche Beredsamkeit noch in der Wiege. Musik, und eine rhythmische und an die Sage sich anschließende Dichtersprache waren das natürliche Element für den Erguß schöner männlicher oder weiblicher Empfindungen, und auch das eigentliche Organ festlicher Volksfreude und öffentlicher Begeisterung. Der lyrische Dichter überhaupt muß, wie der griechische, seine ursprüngliche Sprache zu reden scheinen; der leiseste Verdacht, daß er vielleicht in einem erborgten Staatskleide glänze, zerstört alle Täuschung und Wirkung. Mag er den Zustand eines einzelnen Gemüths, oder eines ganzen Volks darstellen; er muß eine ächte Befugniß haben, zu reden. Der dargestellte Zustand muß nicht durchaus erkünstelt sein, sondern in einem schon be-

kannten Gegenstande wenigstens eine wahre Veranlassung finden, so unbeschränkt auch die Freiheit des Dichters in der Behandlung desselben bleibt; denn ein durchaus erfundner lyrischer Zustand könnte für sich nur das abgerißne Bruchstück eines Drama's sein. Er müßte nähmlich einem gleichfalls durchaus erfundnen und unbekannten Gegenstande angehören, dessen Darstellung schon in die dramatische Dichtungs-Sphäre eingreift.

Andre Gattungen der hellenischen Poesie, sind schon ihrer Natur nach und an sich selbst ganz local. Es sind gar keine wahren Dichtungsarten, sondern nur abgerißne Elemente derselben; oder doch keine allgemein geltenden, sondern nur auf einem besondern Verhältniß beruhende. Das alte griechische Epigramm, welches nur Thatsachen oder Lehrsprüche, in einfacher rhythmischer Kürze, oft in Räthsel gehüllt, vortrug, findet nebst dem Apolog, oder der sittlich angewandten Thierfabel, seine eigentliche Stelle im mythischen Zeitalter der noch ganz sinnbildlichen Poesie; das spätere hingegen im Zeitalter der Künstelei und des Verfalls.

Wenn das Interesse des Idylls bloß in dem ländlich natürlichen Stoff und im Gegensatz desselben mit der umgebenden wirklichen Welt des Dichters liegt, so ist dieses ein schlechthin verwerfliches Ziel für die Kunst und ein durchaus fremdartiges Gesetz in dem Gebiethe des Schönen. Ueberdem ist die epische oder dramatische Ausführung einer ursprünglich lyrischen Stimmung und Begeisterung, entweder eine Verkehrtheit des Künstlers, oder ein sichres Kennzeichen von dem allgemeinen Verfall der Kunst überhaupt. Ist von schönen Gemählden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte aller Idyllendichter. Die künstlichen Nachbildungen der Natürlichkeit hätte man aber immer den Alexandrinern überlassen mögen. Es giebt eigentlich nichts unnatürlicheres, als eine nachgemachte Volksdichtung, eine erkünstelte Naturpoesie.

In wie weit die Sprache der griechischen Dichter im Deutschen treu und glücklich nachgebildet werden kann; davon ist Vossens homerische Uebersetzung ein glänzender Beweis. Sein Ideal des rhythmischen Ausdruckes ist unstreitig eben so reiflich überlegt, als in seiner Art meisterhaft und vollkommen ausgeführt. Aber wehe dem

Künstler, welcher sich nach den Griechen bilden will, wenn er sich durch den großen Uebersetzer verführen ließe! Wenn er hier, wo sie am innigsten verschmolzen sind, den objectiven Geist von der localen äußern Form nicht zu scheiden weiß, so geht sein ganzes Streben verloren; denn über dem angestrengten rhythmischen Kunstfang, wobei das Ziel einer völligen Gleichheit doch unerreichbar bleibt, wird der Geist gewiß entfliehen, der classische so gut, wie aller eigne. Das unsterbliche Werk des größten historischen Künstlers der Modernen, die Schweizergeschichte von Johannes Müller, ist im größten Römischen Styl entworfen und ausgeführt. Im Einzelnen athmet das Werk durch und durch den ächten Sinn der Alten; im Ganzen aber verfällt es dennoch wieder ins Manierirte, weil neben dem classischen Geist auch die bloß zufälligen Eigenheiten des antiken Ausdrucks in historischen Kunstwerken, mit aufgenommen und allzu sehr im Einzelnen nachgemacht sind, wodurch der Anschein des Erkünstelten entsteht. Klopstock hat in den grammatischen Gesprächen auf eine andre von der Vossischen ganz verschiednen Art, eben so klar bewiesen, wie viel die deutsche Sprache in der Nachbildung des griechischen und römischen Ausdrucks leisten könne. Die Beispiele sind so mannichfaltig, als jedes in seiner Art bewundernswürdig. Ihre Vortrefflichkeit besteht darin, im ächtesten und kraftvollesten Deutsch, der Ursprache so treu zu sein als möglich; besonders aber in das gleiche Maaß der Kürze zusammengedrängt, oder wo möglich noch um etwas mehr abgekürzt, worauf dieser ehrwürdige Altmeister Deutscher Art und Kunst einen besonders hohen Werth zu legen scheint. In den Klopstockischen Bruchstücken spricht sich auch in den Sonderbarkeiten des Ausdrucks, mehr der freie Selbstdichter aus; in der Vossischen Art und Weise verdrängt die rhythmische Kunst alles andre. Beide Arten haben ihre eigenthümlichen Vorzüge und sind für die allgemeine Verbreitung des antiken Kunstsinns wohlthätig und vielleicht unentbehrlich gewesen. Aber erst wenn wir von mehrern der größten alten Dichter nicht bloß eine classische Uebersetzung in jener rhythmisch nachgeahmten Weise haben werden, sondern auch freiere Nachbildungen, oder eigne Werke, welche auch den Geist der alten Poesie athmen und wiedergeben, läßt sich ein gro=

ßer Einfluß und eine durchgängige Umbildung des allgemeinen Kunstsinnes erwarten.

Man mag der deutschen Sprache immerhin zu dieser, wenn gleich entfernten, Aehnlichkeit ihrer rhythmischen Bildung mit dem griechischen Versmaß Glück wünschen. Nur täusche man sich nicht über die Gränzen dieser Aehnlichkeit, welche mehr im Aeußern durch Kunst herbei geführt, als im Innern und Wesentlichen bestehend, und auf die Natur selbst gegründet ist. So kann zum Beispiel nach griechischen Grundsätzen ein Hexameter, welcher den Trochäus als wesentlichen Bestandtheil aufnimmt, durchaus kein episches Metrum sein, dessen Richtung nothwendig ganz unbestimmt sein muß, damit auch seine Dauer ganz unbeschränkt sein könne. *) Die endlose Bewegung in einer bestimmten Richtung aber, der epische Gebrauch eines lyrischen oder dramatischen Rhythmus, wie es der Trochäus nach der antiken Verskunst unabänderlich ist, erzeugt nothwendig unendliche Einförmigkeit, und ermüdet endlich auch die aufmerksamste Theilnahme. Die musikalischen Grundgesetze des alten Rhythmus scheinen überhaupt von denen der modernen Verskunst so absolut verschieden, wie der Charakter der griechischen Musik, und das griechische Verhältniß der Poesie und Musik von dem unsrigen. Sollte nun auch die griechische Verskunst, unter gewissen Voraussetzungen, in jenem besondern rhythmischen Sprach-Element, nach einem strengen Gesetz und innrer Consequenz regelmäßig entfaltet und objectiv sein, so kann doch diese aus localer Eigenthümlichkeit hervorgegangene Weise und Regel für uns keine Autorität haben; am wenigsten aber die Theorie der griechischen Musiker, allerdings sonst ein unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Dichter-Praxis, und zum Studium des Rhythmus selbst, unsre Norm sein. Durch die äußre Form und den Buchstaben gelangen wir überhaupt niemahls zu dem Geist der Alten, da wir doch unsre Natur, so wie die unsrer Sprache weder aufgeben können, noch

*) Seit dieser Zeit hat A. W. Schlegel die rhythmische Kunst dahin erweitert, daß er im elegischen Gedicht, ganz nach antiker Weise, alle Trochäen vermied. Daß dieses aber auch in einem längern epischen Gedicht durchgeführt werden könnte, ist wohl nicht leicht denkbar.

ganz umzuschaffen vermögen; wo aber der Geist erfaßt und verstanden worden, da wird auch die innre schöne Form zugleich mit gefunden und erreicht.

Noch immer ist ein gewisses unächtes Fantom nicht ganz verschwunden, welches von denen als die eigentliche classische Herrlichkeit, und vermeintes Idol antiker Dichtkunst verehrt wird, welche durch ein künstliches Schnitzwerk gedrechselter Redensarten unsterblich zu werden hoffen. Aber nichts ist weniger classisch als Künstelei, überladner Schmuck, frostige Pracht, und ängstliche Peinlichkeit. Die überfleißigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen schon in das Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. Die vortrefflichsten Gebilde der besten Zeit hingegen sind zwar mit Sorgfalt und scharfem Urtheil ausgeführt, und auch mit Besonnenheit, aber doch in höchster, ja trunkner Begeisterung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiset schon, daß sie nicht ängstlich gedrechselt, sondern frei gedichtet wurden; und daß die Länge der Zeit und die Masse der aufgewandten Arbeit nicht der Maaßstab für den Werth eines Kunstwerks sei. Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des sogenannten classischen Ausdrucks, oder sonst irgend in willkührlichen Regeln und bloß zufälligen Eigenschaften, sondern in dem Geist und der innern Idee des Schönen beruht und besteht das Wesen der alten Kunst, so wie ihr Gegensatz mit der neuern Poesie.

Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung zum objectiven Schönen und nach der Idee von diesem würdigen. Im Ganzen aber ist noch immer das Interessante der vorherrschende moderne Maaßstab des Kunstwerthes. Diesen Gesichtspunkt auf die griechische Poesie übertragen, heißt sie ganz modern nehmen und auffassen. Wer den Homer nur interessant findet, der faßt seinen Werth nicht. Die homerische Welt bildet ein eben so vollständiges als leichtfaßliches Gemählde; der ursprüngliche Zauber der Heldenzeit wird unstreitig in dem Gemüthe, welches mit den Zerrüttungen der Mißbildung bekannt ist, ohne doch den Sinn für Natur ganz verloren zu haben, unendlich erhöht; und ein unzufriedner Bürger unsres Jahrhunderts kann leicht in der griechischen Ansicht jener reizenden Einfalt, und

Innigkeit des Lebens alles zu finden glauben, was er entbehren muß. Eine solche sentimentale Ansicht des ehrwürdigen Dichters, etwa in der Stimmung von Werthers Leiden, ist kein reiner Genuß des Schönen, keine ächte Würdigung der heitern homerischen Kunst, und möchte allenfalls nur für die ossianischen Gesänge anpassend sein. Wer sich nur an dem Gegensatz und Contrast eines Kunstwerks mit der ihn umgebenden wirklichen Welt, erfreut und nur davon angezogen fühlt, der travestirt es eigentlich in Gedanken, seine Stimmung mag nun scherzhaft oder auch sehr ernsthaft sein. Am wenigsten darf die Autorität, auf welche nur die vollständige, vollkommne und schöne Anschauung Ansprüche hat, auf die einseitige bloß interessante Ansicht eines aus seinem Zusammenhange herausgerissenen Theils derselben übertragen werden.

Nicht dieser und jener, nicht ein einzelner Lieblings-Dichter, nicht die eigenthümliche Form oder das besondre Werkzeug und Medium der Kunst soll nachgeahmt werden; denn nie kann ein individuelles Werk und Gebilde, als solches, allgemeine Norm oder Urbild und Regel in der Kunst sein. Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die edle Menschlichkeit, das schöne Ebenmaaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den vollkommnen Styl der erhabenen Kunst in ihrer blühendsten Epoche, die richtige Umgränzung und Reinheit der griechischen Dichtungsarten, die objective Klarheit und idealische Würde der Darstellung; kurz den Geist des Ganzen, die reine Idee des Schönen und die wesentliche Kunstform desselben in allem hellenischen Leben, soll der moderne Dichter, welcher nach ächter Bildung streben will, sich zueignen.

Man kann die griechische Poesie nicht richtig nachahmen, so lange man sie eigentlich noch gar nicht versteht. Man wird sie aber erst dann philosophisch erklären und künstlerisch würdigen lernen, wenn man sie in Masse studieren wird; denn sie ist ein so innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich ist, auch nur den kleinsten Theil außer seinem Zusammenhange isolirt richtig zu fassen und zu beurtheilen. Ja die ganze griechische Bildung überhaupt ist ein solches Ganzes, welches nur in seinem Zusammenhange erkannt und gewürdiget werden kann. Außer dem

ursprünglichen Talent des Kunstkenners muß der Geschichtsforscher der griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer vollständig begründeten Philosophie der Geschichte und einer tief eingreifenden Philosophie der Kunst schon mitbringen, um die Grundgesetze und die organische Naturentwicklung und Ordnung der griechischen Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen zu können; und auf diese kommt doch eigentlich alles an.

Es ist wahr, einige große Dichter der Alten sind auch unter uns beinahe einheimisch; und unter denen, welche leichter gefaßt, und auch einzeln, wenigstens einigermaaßen verstanden werden konnten, hat der deutsche Sinn gewiß aufs glücklichste gewählt. Andre, für deren fremdartige Eigenthümlichkeit in Form und Bau sich in der ganzen neuern Dichtungs-Sphäre nichts Aehnliches auffand, welche daher ohne die Kenntniß der Grundgesetze und der organischen Zusammensetzung der ganzen griechischen Poesie in Masse durchaus unverständlich bleiben mußten, und deren idealische Höhe die Engigkeit auch des bessern herrschenden Kunstsinnes zu weit übertraf, konnten nicht allgemein werden und ins Leben eingreifen. Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntniß der griechischen Kunst möglich oder schicklich sein. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ein Ernst ist, ächte schöne Kunst nicht bloß zu kennen und zu üben, sondern auch zu verbreiten, darf man es fordern, daß er keine Schwierigkeit, welche ein unentbehrliches Mittel seines Zwecks ist, scheuen soll. Die Werke des Pindarus, des Aeschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig studiert, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtungsarten der hellenischen Poesie, mit der Periode des hohen Ideals in der Dichtkunst, und mit dem goldnen Zeitalter des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinns beinahe völlig unbekannt.

Ueberdem muß auch in der reichhaltigsten Ansicht jener gewöhnlichen Lieblingsdichter, ohne eine bestimmte Kenntniß ihres eigentlichen Zusammenhanges, ihrer richtigen Stelle im Ganzen

etwas Schiefes übrig bleiben. Die homerischen Gedichte sind zwar der Quell aller griechischen Kunst, ja die Grundlage der griechischen Bildung überhaupt, die vollkommenste und schönste Blüthe des sinnlichsten Zeitalters der Kunst. Nur vergesse man nicht, daß die griechische Poesie höhere Stufen der Kunst und des Schönen erreicht hat. Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns Horaz einigermaaßen über den Verlust der größten griechischen Lyriker derjenigen Classe trösten, welche nicht im Rahmen des Volks, die öffentlichen Zustände einer sittlichen Masse darstellten, sondern die schönen Gefühle einzelner Menschen besangen. Zugleich enthält er die köstlichsten von den wenigen ganz eigenthümlichen Kunstblüthen des ächt römischen Geistes, welche auf uns gekommen sind. Dieser „Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen" war von jeher ein viel benutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler Gesinnungen. Seine vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmahl hohen Römersinns, und erinnern daran, daß selbst Brutus die Bürgertugend des Dichters achtete. Der edle Bürgersinn seiner lyrischen Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder doch innig und selbstthätig zugeeignet. Aber den meisten seiner Gesänge fehlt es im Schwanken zwischen dem griechischen Urbilde und der römischen Veranlassung, an einer leichten Einheit. Auch sollte man auf seine erotischen Gedichte am wenigsten Werth legen. Zwar finden sich auch in ihnen einzelne Spuren des liebenswürdigen Philosophen, des geistvollen Künstlers; aber im Ganzen sind sie fast immer steif, und auf gut Römisch ein wenig derb. Auch die Wahl der Rhythmen verräth hier und da den Verfall der metrischen Kunst. Wir können auch die übermäßige Bewunderung des Virgilius wohl nicht ganz rechtfertigen, aber doch leicht entschuldigen. Für den Freund des Schönen mag sein Werth gering sein; aber für das Studium des Kunstkenners und Künstlers, bleibt er äußerst merkwürdig. Dieser gelehrte Künstler hat aus dem reichen Vorrath der griechischen Dichter mit einem eigenen Kunstsinn die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, sie mit Einsicht an einander gefügt, und mit Fleiß gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze ist ein Stückwerk ohne lebendige organische Einheit und schöne Harmonie, aber Virgil kann dennoch

für den höchsten Gipfel des gelehrten, künstlichen Zeitalters der alten Poesie gelten. Zwar fehlt ihm die letzte Rundung und Feinheit der Alexandriner, aber durch die frische Römerkraft seines Dichtertalents übertrifft er die kraftlosen Griechen jenes Zeitalters in ihrem eignen Styl sehr weit. Er ist in diesem an sich unvollkommnen Styl zwar nicht schlechthin vollkommen, aber doch der vortrefflichste.

Der unglücklichste Einfall, den man je gehabt hat, und von dessen allgemeiner Herrschaft noch jetzt viele Spuren übrig sind, war es unstreitig, der griechischen Kritik und Kunsttheorie eine Autorität beizulegen, welche im Gebiethe der Wissenschaft überhaupt durchaus unstatthaft ist. Hier glaubte man den eigentlichen künstlerischen Stein der Weisen für die Ergründung und selbst für die Hervorbringung der Poesie zu finden. Einzelne Vorschriften des Aristoteles, und Sprüche des Horaz wurden als kräftige Amulete wider den bösen Dämon der modernen Unkunst gebraucht; und selbst die dürftige Geistesarmuth der Adepten erregte erst spät einiges Mißtrauen gegen die Aechtheit des Geheimnisses.

Der Fehlschluß, von dem man ausging, war, um ihn mit Hurds Worten anzuführen, folgender: „Die Alten sind Meister in der Composition; es müssen daher diejenigen unter ihren Schriften, welche zur Ausübung dieser Kunst Anleitung geben, von dem höchsten Werthe sein." Aber nichts ist weniger gegründet als dieses! Der griechische Kunstsinn war schon völlig entartet, als die Theorie noch in der Wiege lag. Das Talent kann die Theorie nicht verleihen, und nie hat die Kunstlehre der Alten den Zweck und das Ideal des Künstlers bestimmt, welcher den Gesetzen des herrschenden öffentlichen Kunstsinnes allein gehorchte. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des ächten Kunstgefühls, nachdem es einmahl verloren gegangen, allein nicht hinreichend sein. Die griechischen und römischen Denker waren aber, nach Fragmenten, Nachrichten und der Analogie zu urtheilen, so wenig im Besitz eines vollendeten Systems objectiver Kunst-Wissenschaft, daß nicht einmahl der Versuch, der Entwurf, geschweige denn ein stetes Streben nach einem solchen System vorhanden war. Weder die Gränzen noch die Methode

dafür waren bestimmt; auch nicht einmahl der Begriff einer allgemeingültigen Wissenschaft des Schönen und der Kunst war in zureichender Klarheit aufgestellt, ja selbst die Möglichkeit derselben war keineswegs nachgewiesen.

Unläugbar enthalten die noch vorhandnen Werke oder einzelnen Aeußerungen und Fragmente von der Kunstkritik der Griechen, bedeutende Beiträge zur Erläuterung der griechischen Poesie, und vortreffliche Materialien für die künftige Ausführung und Vollendung des ganzen Systems. Umständliche Zergliederungen wie etwa die des Dionysius, sind unschätzbar, und auch das kleinste nur wie verloren hingeworfne Kunst-Urtheil der Alten, kann sehr großen Werth haben. Die angewandten Begriffe und Bestimmungen bezogen sich auf vollkommne Anschauungen und würden sich aus reiner Wissenschaft gar nicht wieder ersetzen lassen. Die Urtheile standen unter der untrüglichen Leitung eines ursprünglich richtig gestimmten Gefühls, und das Vermögen, schöne Darstellung zu empfangen und zu würdigen, war bei den Griechen fast auf eben die Weise vollkommen und einzig, wie das Vermögen, sie hervorzubringen. Ueberhaupt ist in dem analytischen und charakterisirenden Theile der Kunst-Wissenschaft der Werth der spätern Kritiker und vorzüglich im Angewandten und Besondren am größten; für die Idee aber und sittlich praktische Bestimmung der Kunst sind die allerallgemeinsten Grundsätze und Begriffe vorzüglich der frühern Philosophen am schätzbarsten.

Der Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen war die Sage und Götterkunde, oder der Mythus. Poesie war die älteste, und vor dem Ursprunge der Beredsamkeit, die einzige Lehrerin des Volks. Die mythische Denkart, daß Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei, blieb für alle Zeiten griechischer Volksglaube. An ihn schloßen sich die Lehren des Plato, und wahrscheinlich auch des Demokrit über den Enthusiasmus der begeisterten Musenkünstler und die Göttlichkeit des Schönen an. Ueberhaupt hatte der volksmäßig klare und öffentlich mitgetheilte, oder exoterische Vor-

trag der griechischen Philosophie einen ganz mythischen Anstrich. So wie sich bei uns häufig der Künstler als Gelehrter und Denker geltend zu machen sucht, weil seine eigenthümliche Würde vielleicht vor der Menge wenig gelten würde; so pflegte damahls noch der griechische Philosoph sich als Musiker und Poet gleichsam einzuschleichen. Die Platonischen Lehren von der Bestimmung der Kunst sind die trefflichsten griechischen Materialien zur höhern praktischen oder sittlich bestimmenden Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben. Die sittliche Philosophie der ältesten griechischen Denker aber war durchaus politisch, in dem antiken Sinne des Worts, wo dasselbe nicht bloß den Staat und das bürgerliche Gemeinwesen und dessen Einrichtung, sondern zugleich auch die Sitten, und das ganze Leben, nebst der Kunst und der Göttersage, ja auch die gottesdienstlichen Gebräuche umfaßt. Diese politische Wissenschaft nun war zwar in den Grundsätzen nichts weniger als die knechtische Dienerin der Erfahrung, sondern vielmehr durchaus auf Ideen gegründet; aber im Vortrage und in der Anordnung schloß sie sich durchgängig an das Gegebne und Vorhandne an. Nie hat eigentlich die griechische Philosophie, so wie die griechische Kunst, die Stufe einer vollständigen Selbstständigkeit der Bildung erreicht, und im Plato vorzüglich ist die Ordnung der ganzen Masse der einzelnen Philosopheme nicht sowohl von innen bestimmt, als vielmehr nur von außen gebildet und entstanden. Um daher nur Plato's Lehre von der Kunst zu verstehen, muß man nicht allein den mythischen Ursprung der griechischen Bildung überhaupt, sondern auch die ganze Masse der bürgerlichen, sittlich religiösen und intellectuellen Bildung der Griechen in ihrem völligen Umfange kennen! Auch für die Sophisten war nur auf eine andre Weise das öffentlich Geltende die Grundlage und Basis, von der alle ihre Lehren, also auch die über das Schöne und die Kunst, immer ausgingen, und der Punkt, wohin sie strebten. Im Aristoteles ist die theoretische Kunstlehre noch in der Kindheit, und die praktische ist schon ganz von ihrer Höhe gesunken. Seine Lehre von der Bestimmung der Kunst, im achten Buche der Politik, beweist eine umfassende Denkart, und nicht ganz unwürdige Gesinnungen; aber dennoch

ist der Gesichtspunkt schon nicht mehr politisch in dem oben angedeuteten, umfassenden, hohen, Platonischen Sinne des Worts, sondern nur moralisch. In der Rhetorik aber, und in den Fragmenten der Poetik, behandelt er die Kunst wie jeden andern Naturgegenstand ohne alle Rücksicht auf die Idee der Schönheit, bloß historisch und theoretisch. Wo er eigentlich als Kunstrichter urtheilt, da äußert er nur einen scharfen Sinn für die strenge Richtigkeit im Gliederbau des Ganzen, für die Vollkommenheit und Feinheit der Verknüpfung. Wie häufig sind nicht in ihm, und in den spätern Rhetorikern einzelne ganz unverständliche oder doch äußerst schwer zu entziffernde besondre Beziehungen auf untergegangene Werke, auf uns ganz unbekannte Dinge? Ja, das Ganze ist nicht selten in einer individuellen Rücksicht verfaßt. So ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem Quinctilian den Werth der Dichter bestimmt, ihre Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren. Die eigenthümliche Veranlassung der kritischen Episteln des Horaz, der ganze Inbegriff ihrer Beziehungen; ihre geschichtliche Umgebung und ganzes Weltverhältniß ist uns bald ganz, bald größtentheils unbekannt, und bei vielen wahrscheinlichen oder sinnreichen Hypothesen tappen wir dennoch hier und da völlig im Dunkeln.

Wenn von allumfassender vollendeter Kenntniß der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandtheile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der Kunstlehre der Alten ist allerdings ein integranter Theil des ganzen Studiums der griechischen Bildung überhaupt, oder ihrer Kunstbildung insbesondre. Aber in der Methodenlehre des ganzen Studiums dürfte wohl das der griechischen Kritik eine sehr späte Stelle erhalten. Man muß schon die ganze Masse, den organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der griechischen Poesie kennen, um die Aufschlüsse, welche in den kritischen Schriften der Griechen größtentheils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.

* *
*

Ich bin weit entfernt von den dictatorischen Anmaßungen, den despotischen Verbesserungen angeblicher Weltreformatoren, die so vieles auch in der Kunst und Wissenschaft projectiren, wozu sie keine Sylbe von berechtigtem Auftrag höhern Orts, durch wahrhaft begründeten, innern Beruf erhalten haben, und die so vieles dekretiren, was weder der in der Geschichte waltende und lenkende Geist, noch die geschichtliche Entwicklung der Menschheit selbst bis jetzt bestätigt hat, oder jemahls bestätigen wird. Die Behauptung aber, daß eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung, und eine richtige Nachahmung der griechischen Urbilder, die nothwendigen Bedingungen zur Wiederherstellung der ächten schönen Kunst sei, ist so wenig willkührlich, daß sie nicht einmahl neu ist. Wir begnügen uns hier mit dem bescheidnen Verdienst, dem Gange der Kunstbildung nachforschend einigermaßen auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich errathen, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, einige Dunkelheiten zu erhellen, einige Widersprüche zu lösen, indem ich für jede einzelne auffallende Erscheinung die richtige Stelle im großen Ganzen der ewigen Gesetze der Kunstbildung zu bestimmen suchte. Es kann eine Empfehlung und eine Bestätigung dieses entworfnen Grundrisses sein, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen Kunstbildung für immer wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte uns, so gestellt, durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommne Zweckmäßigkeit völlig befriedigt.

Jedes große, wenn gleich scheinbar noch so regellose Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Gesichtspunkte ein ächter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so fremdartig die äußre Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die Nothwendigkeit des Stufenganges der allmähligen Entwicklung ist keine Apologie der Schwäche, welche hinter dem Maaß der schon erreichten Vortrefflichkeit zurückbleibt, aber eine Erklärung und Rechtfertigung für die Mängel und Abweichungen des wahrhaft großen Künstlers,

der zwar dem Gange der Bildung vielleicht um einige Schritte zuvoreilte, und ihre Entwicklung beschleunigte, aber doch nicht ganze Stufen überspringen konnte.

Die Bildungsgeschichte der neuern Poesie stellt nichts andres dar, als den steten Streit der subjectiven Anlage, und des objectiven Strebens in dem Kunstvermögen und das allmählige Uebergewicht des letztern. Mit jeder wesentlichen Veränderung in diesem Verhältniß der objectiven Kunst-Idee und des subjectiven Schönheitsgefühls beginnt eine neue Bildungsstufe. Zwei große Bildungsperioden, welche aber nicht isolirt auf einander folgen, sondern wie Glieder einer Kette in einander greifen, hat die moderne Dichtkunst schon wirklich zurückgelegt; und jetzt steht sie im Anfange der dritten Periode. In der ersten Periode hatte der einseitige Nationalcharakter in der ganzen Masse der Kunstbildung durchgängig das entschiedenste Uebergewicht, und nur hier und da regen sich einige wenige einzelne Spuren von dem Einfluß und dem Streben zum Antiken. In der zweiten Periode herrschte die Theorie und Nachahmung der Alten in einem großen Theil der ganzen Masse; aber die moderne Natur war noch zu mächtig, um dem classischen Gesetz ganz gehorchen zu können; sie war kühn genug, sich unter dem Namen des antiken Gesetzes wiederum einzuschleichen. Die Nachahmung und die Theorie, und mit ihnen der Sinn des Schönen und die Kunst selbst blieben einseitig und national. Die darauf folgende Anarchie aller eigenthümlichen Manieren, aller beschränkten Theorien, und verschiedenartigen Nachahmungen der Alten, und die endliche Verwischung und Vertilgung des einseitigen Nationalsinnes, bildet die Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. In dieser dritten Periode wird, wenigstens in einzelnen Anfangspunkten der ganzen Masse, das objective Schöne wirklich erreicht; es zeigen sich Spuren davon in der Theorie, in der Nachbildung, in der Kunst und ihren Hervorbringungen, so wie im Gefühle, welches sie auffaßt.

Aber die zweite Periode erstreckte sich nur über einen Theil, die Anfänge der dritten nur über einzelne Punkte der ganzen Masse, und ein bedeutender Theil derselben ist bis jetzt auf der ersten Stufe stehen geblieben, und noch immmer ist der Zweck

ganzer Dichtungsarten kein andrer, als eine getreue Darstellung des interessantesten Volks- oder Gesellschafts-Lebens. So wie nun der Nationalcharakter des europäischen Völkersystems in drei entscheidenden Krisen schon drei große Evolutionen erlebt hat, im Zeitalter der Kreuzzüge, im Zeitalter der Reformation und der Entdeckung von Amerika, und in unserm Jahrhundert; so hat auch die Nationalpoesie der Neuern in drei verschiednen Epochen dreimahl geblüht.

Der Zustand der Kunstbildung unsres gegenwärtigen Zeitalters war es, der uns aufforderte, die ganze Vergangenheit zu überschauen. Wir sind nun zu dem Punkt zurückgekehrt, von dem wir ausgingen. Die Symptome, welche die Krise des Ueberganges von der zweiten zur dritten Periode der neuern Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hier und da regen sich schon unverkennbare Anfänge von objectiver Kunst und von der wahren Idee des objectiven Schönen. Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Schönen und der Dichtkunst so charakteristisch für das Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; die Zeit ist für eine große Wiedergeburt der Kunstbildung reif. Was sich jetzt nur errathen läßt, wird man künftig bestimmt wissen; daß in diesem wichtigen Augenblick unter andern großen Krisen und neuen Wendungen in dem Gange der menschlichen Bildung, auch das Loos der ächten schönen Kunst auf der Wage der Geschichte entschieden wird. Nie würde unthätige Gleichgültigkeit gegen das Schöne, oder stolze Sicherheit über das schon Erreichte weniger angemessen sein; nie durfte man aber auch eine größere Belohnung der Anstrengung erwarten, als die, welche der künftige Gang der Kunstbildung der Neuern verspricht. Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit vergötternder Bewundrung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehen.

Die Theorie der Kunst hat den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein allgemein entscheidendes Resultat, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt sein kann. Nach den pragmatischen Vorübungen des noch in den technischen Einzelnheiten oder in der philologischen Ueberlieferung befangenen forschenden

Instinkts, in der ersten Periode, deren Grundsatz die Autorität war, entstand die eigentliche wissenschaftliche Theorie. Ungefähr zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die entgegengesetzten Systeme einer rein idealen und der bloß empirischen Kunstlehre in der zweiten Periode; und der Widerstreit der verschiednen einseitigen Theorien führte die skeptische Ansicht der Kunst-Ideen in der Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode herbei. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung zu einer tief eindringenden Kritik der idealischen Urtheilskraft, und aller Grundbegriffe der Kunst und des Schönen, als Anfang der dritten Periode. Noch ist das Geschäft nichts weniger als beendigt. Die Kunstforscher und Begründer der Kunstwissenschaft selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der neuern Philosophie ausgegangen, sind weder in den Grundsätzen, noch in der Methode unter sich einig; und die neuere Philosophie selbst hat ihren hartnäckigen Kampf mit der skeptischen Denkart noch nicht völlig ausgestritten. Ueberhaupt ist im Gebiethe der praktischen Philosophie noch vieles zu thun übrig. Aber nachdem seit Fichte das wesentliche Princip und die innre Idee der kritischen Philosophie in ein helleres Licht gesetzt worden, fehlt es nicht an einem sichren Fundament, den Kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen, und auszuführen; und über die Möglichkeit eines festbegründeten Systems der Erkenntniß des Schönen, so wie der praktischen Kunst-Wissenschaft findet kein gegründeter Zweifel mehr Statt.

Auch im Studium der Griechen überhaupt und der griechischen Poesie insbesondre steht unser Zeitalter an der Gränze einer neuen großen Stufe. Lange Zeit kannte man die Griechen nur durch das Medium der Römer, das Studium war noch vereinzelt, und ohne alle philosophischen Ansichten und leitenden Ideen, in der ersten Periode. Dann ordnete und lenkte man das immer noch vereinzelte Studium nach willkührlichen Hypothesen, oder einseitigen Grundsätzen und bloß individuellen Gesichtspunkten, in der zweiten Periode. Schon studiert man die Griechen mehr und mehr in dem Zusammenhange des Ganzen und ohne einseitige Hypothesen, vielmehr mit Vernachlässigung aller bestimmten Prinzipien; und

dieses bildet die Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. Nur der letzte und größte Schritt ist noch zu thun übrig; die ganze Masse nach objectiven Begriffen und nothwendigen Ideen zu ordnen, als dritte Periode. Der chaotische Reichthum alles Einzelnen und der Streit der verschiednen Ansichten über das Ganze wird nothwendig dahin führen, eine allgemeingültige Ordnung der ganzen Masse zu suchen und zu finden. Zwar kann die Kenntniß der Griechen nie vollendet, und das Studium der griechischen Poesie nie erschöpft werden; doch läßt sich wohl ein fest bestimmter Punkt erreichen, welcher den Denker, den Geschichtsforscher, den Kenner und den Künstler vor gefährlichen Grundirrthümern, durchaus schiefen Richtungen, und verkehrten Versuchen der Nachahmung sichert.

„Aber sind nicht in dem Gange dieser Untersuchung selbst," könnte man sagen, „dichterische Kraft und Sittlichkeit als nothwendige Bedingungen für die Wiedergeburt der Kunst und Poesie ausgemittelt und aufgestellt worden? Wie läßt sich also über den künftigen Gang der Bildung etwas im voraus bestimmen, da diese vorläufigen Bedingungen selbst von einem glücklichen Zusammenfluß der seltensten Umstände, das heißt von uns ganz unbekannten Ursachen abhängen? Wer hat noch der Natur den Handgriff ablernen können, wie sie Genies erzeugt, und Künstler hervorbringt? Gewiß läßt sich die seltenste aller Gaben, das Kunst-Genie, auf die Gefahr sie zu verfälschen, durch Bildung wohl etwas vervollkommnen, aber nicht erschaffen! Auch im Umfang und in der Kraft der Sittlichkeit scheint es für die meisten Individuen eine ursprüngliche, unübersteigliche Gränze zu geben. Nur wenige selbstständige Ausnahmen sind in ihrer Vervollkommnung unbegränzt. Und scheinen nicht auch diese ihre Selbstständigkeit dem seltsamsten Zusammenfluß der glücklichsten Umstände, dem Zufall zu danken? Der stolzen Vernunft des reinen Denkers wird es freilich nicht zusagen, aber aus einer unbefangnen Ansicht der Kunstgeschichte scheint sich das Resultat zu ergeben: die Natur sei im Ganzen neidisch und karg mit ihren köstlichen Gaben. Nur dann und wann, in ihren glücklichsten Augenblicken, werfe sie nach Laune eine Handvoll echter Künstlerseelen auf ein begünstigtes Land,

damit das Licht des Schönen in dieser Dämmerwelt doch nicht gänzlich verlösche."

Schlechthin bestimmen läßt sich allerdings nichts über den künftigen Gang der Bildung, wahrscheinlich und im Grunde vermuthen sehr vieles; Vermuthungen, zu denen die Bedürfnisse der Menschheit nöthigen, welche die ewigen Gesetze der Vernunft und der Geschichte rechtfertigen und begründen. Als hätten sie mit den Göttern zu Rathe gesessen, scheinen jene die geheimen Absichten und Antriebe, nach denen die Natur im Verborgnen handelt, zu wissen. So viel weiß die Wissenschaft und die Geschichte nicht. Doch das weiß sie, daß die Seltenheit des Genies nicht die Schuld der menschlichen Natur ist, sondern der unvollkommnen menschlichen Bildungskunst und ihrer, so viele intellectuellen Anlagen stümperhaft störenden und zerstörenden Experimente. Ihr eigner unglücklicher Scharfsinn fesselt die Freiheit der Menschen, und hemmt die Gemeinschaft der Bildung. Wenn demungeachtet das unterdrückte Feuer sich einmahl Luft macht, so wird das als ein Wunder angestaunt. Gebt die Bildung frei, und laßt sehen, ob es an Kraft fehlt! Warum hätte auch sonst von jeher, selbst die kleinste Gunst des Augenblicks eine so erstaunenswerthe Fülle schlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberschlag, ans Licht gerissen?

Die nothwendigen Bedingungen aller menschlichen Bildung sind: Kraft, Gesetzmäßigkeit, Freiheit und Gemeinschaft. Erst wenn die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Kraft durch eine objective Grundlage und Richtung gesichert sein wird, kann die Bildung des Schönen durch Freiheit der Kunst und Gemeinschaft des Kunstgefühls allgemein durchgreifend und öffentlich werden. Echte Schönheit muß erst an recht vielen einzelnen Punkten feste Wurzel gefaßt haben, ehe sie sich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die neuere Poesie die zunächst bevorstehende Stufe ihrer Entwicklung, die durchgängige Herrschaft des objectiven Schönen über die ganze Masse, erreichen kann.

Man darf aber nicht etwa mit einigen Bedingungen der Kunstbildung gleichsam warten, bis man mit den andern fertig wäre; sie stehen alle vier in durchgängiger Wechselwirkung. Es ist daher auch jetzt schon nicht zu frühzeitig, alles was die künstleri-

sche Mittheilung hemmen könnte, aus dem Wege zu räumen. Es herrscht besonders unter den deutschen Dichtern und Kennern eine sehr nachtheilig wirkende und eigentlich kleinliche Denkart, welche den ursprünglichen deutschen Mangel an Mittheilungsfähigkeit zum Grundsatz erhebt und als solchen feststellt. Der erhabene Gleichmuth der deutschen Nation in Dingen, welche die Nation oder die Kunst betreffen, und dann die neidischen Anfeindungen kleiner Geister, erzeugen oft bei verdienstvollen aber eiteln Männern eine üble Laune, welche sich bis zu einer bösartigen Bitterkeit verhärten kann. Schmollend hüllen sie ihre beleidigten Ansprüche in höhnenden Stolz, verschließen ihr Talent ganz in sich, oder treten nur mit einer sauern Miene ins Publikum. Ihr Gemüth ist so unfähig, sich über die enge Gegenwart zu erheben, daß sie die ächte Schönheit überhaupt für ein nicht mitzutheilendes und nur den wenigen Eingeweihten zugängliches Mysterium, und die Oeffentlichkeit der Kunstbildung für ganz unmöglich halten. Aber nur durch Geselligkeit wird die rohe Eigenthümlichkeit gereinigt und gemildert, erwärmt und erheitert; das innre Feuer sanft ans Licht getrieben, die äußre Gestalt berichtigt und bestimmt, gerundet und geschärft. Unmäßige Einsamkeit hingegen ist die Mutter seltsamer Launen. Daher die eckichte Härte, der rauhe Ton, das finstre Colorit mancher, sonst vortrefflichen Deutschen Schriftsteller. Dieser Weg kann endlich so weit von der Einfalt der Natur, von dem großen Wesentlichen, und der ächten Schönheit entfernen, daß sich Zweifel regen dürften, ob jene künstlerischen Mysterien nicht etwa ein Orden ohne Geheimniß sein möchten, wo jeder glaubt, der andre wüßte es.

Durch die ganze Art und Beschaffenheit ihrer Kenntnisse, durch ihre Sitten und Neigung zur allgemeinen Mittheilung aller Ansichten und Gefühle, wie jeder herrschenden Meinung von jeher gestimmt, sind dagegen die Franzosen auch an dem Talent dazu, in dem letzten Jahrhundert, den andern Nationen und besonders auch der deutschen überlegen gewesen. Eben daher haben sie auch vorzüglich nur in der öffentlichen Poesie eine hohe Stufe der Vollkommenheit zu erreichen gestrebt und geglaubt. In derjenigen Gattung der Poesie aber, welche vorzugsweise die öffentliche

genannt werden kann, in der dramatischen nähmlich, haben sie sich ganz auf die Seite der Rhetorik gewendet; der Grund und die Veranlassung zu der überwiegenden Hinneigung auf diese rhetorische Seite der Kunst, lag schon in der ganzen Form ihres gesellschaftlichen Lebens, so wie in den politischen Ereignissen. Indessen können dieselben Veranlassungen und Bedingungen, welche im Allgemeinen den überwiegenden Hang zur bloßen Rhetorik befördern, in einzelnen tieferen Charakteren, die sich über jene Sphäre erheben, wie jedes Extrem schon ganz natürlich seinen Gegensatz hervorruft, auch einen Schwung von höherer Art erregen, welche dann in der gewohnten Geistesklarheit und Stärke des Ausdrucks, um so mehr sich als wahrhaft dichterisch und lyrisch kund giebt. Wo in einem scharf bestimmten Nationalcharakter nur einige große und schöne Züge vorhanden sind, welche die Grundlinien und Umrisse einer idealischen Ausführung werden können; wo es an dichterischem Talent nur nicht ganz fehlt, wo es nur einige Kunstbildung giebt; da muß höhere Lyrik wie von selbst entstehen, sobald große Ereignisse auch große Empfindungen und Ansichten wecken, welche lyrisch ausgesprochen, wenn sie auch den öffentlichen Sitten und Neigungen des Volkes nicht entsprechen können, dagegen dem edleren Wollen der wenigen Gefühlvollen, als der bessern Seele der Nation, eine öffentliche Stimme leihen. Die entschiedenste und beschränkteste Einseitigkeit ist übrigens der lyrischen Schönheit nicht schlechthin ungünstig, wenn der Mangel an Umfang nur, wie bei dem dorischen Volksstamme, durch innre Kraft und Hoheit ersetzt wird.

Das schöne Drama hingegen erfordert einen unbegränzten Umfang der Bildung, und völlige Freiheit von allen National-Schranken; Eigenschaften, von denen die Franzosen sehr weit entfernt sind! Es könnten leicht Jahrhunderte hingehen, ehe sie dieselben erreichen; denn die neue politische Thätigkeit und Wirksamkeit hat die Einseitigkeit ihres Nationalcharakters nur noch stärker entwickelt und noch schneidender hervorgehoben. Daher ist die französische Tragödie auch ein classisches Urbild einer künstlich verkehrten Dichtungsform geworden. Sie ist, in allem diesem Pompe einer oberflächlichen Rhetorik, nicht nur eine leere Form,

ohne wahre Kraft der Poesie, ohne Tiefe und Eigenthümlichkeit; sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger Mechanismus, ohne innres Leben und natürliche organische Entfaltung. Der französische Nationalcharakter kann im Roman und im Lustspiel, welche sich mit dem bescheidnen Range subjectiver Darstellungen begnügen, leicht sehr interessant und liebenswürdig erscheinen; in der falschen Tragödie hingegen wird durch die mißglückte Anmaßung einer objectiven Darstellung und angenommenen Kunstform die ungünstigste Seite desselben gleichsam bis zum Unerträglichen gesteigert. Im steten Wechsel des Widerlichen und des Unnatürlichen ist hier häßliche Heftigkeit und abgeschliffne Leerheit innigst in einander verschmolzen. Gleichwohl gründen die Franzosen ihre Ansprüche in der Poesie nur auf jenes falsche Gebilde von leidenschaftlicher Rhetorik; nicht auf ihre wahre poetische Naturanlage, die sie selbst am meisten verkennen.

Ohnehin fehlt es den Franzosen, so wie den Engländern und Italienern, von deren Poesie es wohl eben so wenig zu besorgen ist, daß sie den Deutschen im Ruhme der Kunst voraneilen möchten; an der Wissenschaft von der Kunst und mehrentheils auch an ächter Kenntniß und an einem künstlerischen Urtheil von der alten Poesie. Um nur auf die Spur zu kommen, wie sie den Weg dahin finden könnten, würden sie bei den Deutschen in die Schule gehen müssen; wozu sie sich immer noch nicht recht entschließen wollen!

In Deutschland und nur in Deutschland hat die wissenschaftliche und geschichtliche Kunstforschung und das Studium der Griechen eine Höhe erreicht, welche eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des herrschenden Kunstsinnes nothwendig zur Folge haben muß. Die wichtigsten Fortschritte in der stufenweisen Entwicklung der philosophischen Kunstlehre waren das frühere rationale und das neuere kritische System. Beide sind durch deutsche Erfinder, jenes durch die Bearbeiter der Leibnitzischen Philosophie, dieses durch Kant und seine Nachfolger gestiftet und ausgebildet. Jene früheren deutschen Kunstsysteme, enthielten zwar nur die erste Grundlage, aus denen sich die unendlich mannichfaltigen und reichen Forschungen der neuern Philosophie entwickelt und über alle Zweige

der geistigen Bildung verbreitet haben. Gleichwohl sind auch schon jene ersten Versuche zu einer tiefer eindringenden Theorie des Schönen den andern Nationen weit voraus gegangen, und noch nicht von ihnen eingeholt worden. Das empirische und skeptische System der Kunstlehre dagegen war vielmehr ein nothwendiger Erfolg von dem allgemeinen Gange der Philosophie, als eigentliche Erfindung und Verdienst einiger englischer Schriftsteller. In dieser ältern Manier der classischen Kunstkritik übertrifft unser Lessing an Scharfsinn und an ächtem Schönheitsgefühl seine Vorgänger in England unendlich weit. Eine ganz neue, und ungleich höhere Stufe des griechischen Studiums aber ist durch Deutsche herbeigeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausschließliches Eigenthum bleiben. Statt der vielen Nahmen, die hier genannt werden könnten, wollen wir nur Herder nennen, welcher die umfassendste Kenntniß mit dem zartesten Gefühl und der biegsamsten Empfänglichkeit vereinigt; und durch eine besondre Gabe geschichtlicher Divination, tief fühlender Charakteristik und künstlerisch auffassender, alles nachdichtender, in jegliche Weise und Form sich hineinempfindender Fantasie den ersten Grund gelegt und die Züge vorgezeichnet hat, zu der neuern Art von Kritik, welche als die eigenthümlichste Frucht der deutschen Geistesbildung und Wissenschaft, aus beiden gemeinsam hervorgegangen ist.

Vor allen aber muß Winkelmann als derjenige genannt und gepriesen werden, welcher zuerst die Geschichte der Kunst und eben dadurch auch die Wissenschaft des Alterthums ganz neu begründet hat. Denn nur durch die Erkenntniß der Kunst wird uns das Verständniß des Alterthums geöffnet, da die Bildung desselben ganz auf der Idee des Schönen beruht. Die rechte Einsicht und künstlerische Weisheit geht nach der Platonischen Lehre, aus der Bewunderung hervor, nähmlich aus der tief empfundenen, reinen Begeisterung für das Göttliche und Schöne. Dieses war die edle Triebfeder und beseelende Kraft, von der alles in Winkelmann ausging, und wodurch er Werke über die Kunst hervorgebracht hat, welche selbst als Kunstwerke der geschichtlichen Wissenschaft, in gediegener Bildung, das Gepräge unsterblicher Dauer an sich tragen; wie dieses auch von allen Nationen anerkannt worden. Was

eine Geschichte der Kunst sein soll; die ersten Anfänge und Keime, die höhern Stufen der Entfaltung, die Glieder und Theile des Ganzen, die Arten, Richtungen und Schulen, alles dieses treu beachtend und sorgsam würdigend, den reinen Blick des Geistes stets auf die Idee des höchsten Schönen gerichtet; das hat Winkelmann vor allen andern zuerst gezeigt und als Kenner der Kunst mit eignem Kunstsinn im hohen Styl seiner Geschichte wiedergegeben. Denn wiewohl sein Unternehmen zunächst nur auf die bildende Kunst gerichtet war; so kann die Anwendung davon auf die Poesie und auf die gesammte geistige und sittliche Bildung des Alterthums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgefühle und großen Kunstverstande, von dieser festen Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.

Wer konnte noch an der Dichtergabe der deutschen Künstler zweifeln, seit der kühne, erfinderische Klopstock der Stifter und Vater der deutschen Poesie ward? Nachdem auch Wieland sie in nachläßig gefälligem Gewande liebenswürdiger darzustellen suchte? Der Scharfsinn Lessings sie im Ausdruck reinigte und im Urtheil schärfte? Schiller ihr die starke Gedankenkraft und einen höhern Schwung der Leidenschaft gab? Welch' ein neuer Frühling, welche schöne Morgenröthe von Poesie ließ sich nicht von einer reicheren Zeit da erwarten, wo selbst die ersten Anstrengungen, unter einer noch rauhen, mehrentheils ungünstigen Umgebung, schon so ruhmwürdig vorgeschritten waren? Durch jeden dieser früheren Meister ward die Masse der deutschen Dichtkunst, zu neuem Leben begeistert, und strebte mit frischer Kraft immer mächtiger vorwärts. Wie viele andre Dichter folgten jenen ersten Erfindern glücklich und dennoch eigenthümlich, oder gingen auch ihren eignen, vielleicht nicht weniger merkwürdigen Gang, welcher nur darum weniger bemerkt ward, weil er mit dem Geiste der Zeit und dem Gange der öffentlichen Bildung nicht so gut zusammentraf? Auch Bürgers rühmlicher Versuch, die Kunst aus den engen Büchersälen der Gelehrten und den Gesellschaftskreisen der Mode in die freie lebendige Natur zurückzuführen, und den Zauber des Gesanges und das Geheimniß der

Poesie liebevoll dem Volke mitzutheilen, ist nicht ohne den glücklichsten bleibenden Einfluß gewesen, und soll nach Verdienst gepriesen werden.

Welchen weiten Weg haben unsre bedeutendsten Nebenbuhler, Engländer oder Franzosen, noch zurückzulegen, ehe sie es nur ahnen können, wie sehr sich Goethe den Griechen nähere! Und wenn sie ihn je erfassen möchten, so würden sie eher alles andre, aus der tragischen Schwermuth seiner ersten noch jugendlichen Fantasie, sich anzueignen suchen, als den reinen Künstlersinn für die antike Schönheit. Noch ein andres Zeichen von der Annäherung zum Antiken in der deutschen Poesie ist die auffallende Hinneigung zum Chor in den höhern lyrischen Gedichten, wie „die Götter Griechenlands" und „die Künstler" von Schiller; eines Dichters, der sonst durch seinen ursprünglichen Haß aller Schranken, vom classischen Alterthum am weitesten entfernt zu sein scheint. So verschieden auch die äußre Ansicht, ja manches Wesentliche sein mag, so ist doch die Gleichheit dieser großen lyrischen Richtung selbst mit der chorischen Dichtungsart der Alten unverkennbar. Diesem Künstler gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Fülle der Einbildungskraft, die Würde der Sprache, die Gewalt des Gedankens, die Brust und Stimme, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüth fassen, den Zustand eines Volks darstellen, und die Menschheit aussprechen will.

Menschen, deren kurzsichtiger Blick jeder großen historischen Ansicht ganz unfähig ist, die im Einzelnen nur das Einzelne wahrnehmen, und alles nur Stück für Stück und ohne den innern geistigen Zusammenhang sehen, wird es nicht an kleinlichen Einreden gegen diese höhere Bestimmung der deutschen Dichtkunst fehlen. Wenn aber ein glücklicher Anstoß die noch schlummernde Mittheilungsfähigkeit des deutschen Geistes und der deutschen Kunst plötzlich in lebendige Regsamkeit versetzte; so würden selbst die Beobachter, welche nur, was im Großen ganz öffentlich geschieht, hintendrein erblicken mögen, mit überraschtem Staunen gewahr werden, daß die Deutschen auch hier die ge-

bildetsten Nationen Europa's im Einzelnen an Höhe der Bildung eben so weit übertreffen, als sie denselben an allgemeiner und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachstehen.

Winkelmann redet einmahl von den Wenigen, welche noch die griechischen Dichter kennen. Sollten es nicht schon jetzt in Deutschland einige mehr sein? Wird die Zahl derer, welche nach ächter Kunst streben, nicht auch ferner noch wachsen? In dieser Hoffnung weihe und widme ich dieses kunstforschende Werk allen Künstlern. Wie nähmlich die Griechen auch denjenigen Musiker nannten, welcher die sittliche Fülle seines innern Gemüths rhythmisch ordnet, und zur Harmonie gestaltet; so nenne ich alle diejenigen „Künstler," welche das Schöne lieben.

[illegible] Carnot's im Wesentlichen an Stelle der Bil-
dung eben so wohl [illegible], als die Künstler in allgemeiner
und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachstehen.

Winckelmann wird, einmal von den Wenigen, [illegible] noch
die griechischen Dichter kennen. [illegible] es [illegible] jetzt in
Deutschland einige [illegible] durch die Jahr [illegible], welche
nach [illegible] nicht auch ferner noch [illegible]. In
dieser Beziehung [illegible]
Wort allein [illegible]. Wie nämlich die Griechen auch [illegible]
eigen Künstler nannten, welcher die [illegible] unter
Griechen [illegible], und zur Harmonie gehalten, so
nennt [illegible] Komplex, welche das Schöne lieben.

II.

Gespräch über die Poesie.

1800.

Alle Gemüther, welche sie lieben, befreundet und bindet die Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen die Menschen sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der ewigen Fantasie fließen zusammen in das allgemeine große Meer der Einen, untheilbaren Poesie.

Die Vernunft ist nur Eine in allen und dieselbe; wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich. Die muß ihm bleiben und soll ihm bleiben, so gewiß er der ist, welcher er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen, wie die Thoren sich bemühen, die nicht wissen, was sie wollen. Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft ächter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andre selbstständige Gestalt der Poesie in ihrer classischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüthe und der Kern fremder Geister Nahrung und Saame werde für seine eigne Fantasie.

Nie wird der Geist, welcher, wie ein alter Dichter sagt, „die Orgien der wahren Muse kennt", auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht habe; denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt. Unermeßlich und un-

erschöpflich ist die Welt der Poesie, wie der Reichthum der belebenden Natur an Gewächsen, Thieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe. Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Nahmen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfassendste alle begreifen. Und was sind sie gegen die innre, bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüthe der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? Diese aber ist die erste, ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Theil und Blüthe auch wir sind; die irdische Schöpfung dieser schönen Sternenwelt. Die Musik dieses unendlichen Spielwerks zu vernehmen, die Schönheit dieses göttlichen Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Funken des ewigen Dichters, und seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemahls aufhört.

Es ist nicht nöthig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr warnende Gesetze und strafende Vorschriften zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte. Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen, die sich fröhlich vermehrten; so blüht auch die Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet. Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Mensch gebildet ist; und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie, als nur in Poesie.

Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, in so fern sie selbst Poesie ist. Da nun aber seine Poesie, eben weil es die seine ist, beschränkt sein muß, so kann auch seine Ansicht der

Poesie nicht anders als beschränkt sein. Dieses kann der Geist nicht ertragen, ohne Zweifel weil er, ohne es zu wissen, es dennoch weiß, daß kein Mensch schlechthin nur ein Mensch ist, sondern zugleich auch die ganze Menschheit wirklich und in Wahrheit in sich umfassen und selbst sein kann und soll. Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mittheilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens; unbedingte Vollendung ist nur im Tode.

Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigenthümlichen Poesie, wie sie ihm angeboren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen. Er muß streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist; dadurch daß er seinen Theil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt; denn die tödtende Verallgemeinerung wirkt gerade das Gegentheil.

Er kann es, wenn er den Mittelpunkt gefunden hat, durch Mittheilung mit denen, die ihn gleichfalls von einer andern Seite auf eine andre Weise gefunden haben. Die Liebe bedarf der Gegenliebe. Ja für den wahren Dichter kann selbst das Verkehr mit denen, die nur auf der bunten Oberfläche spielen, heilsam und lehrreich sein. Er ist ein geselliges Wesen.

Wohl hatte es darum von jeher einen großen Reiz, mit Dichtern und dichterisch Gesinnten über die Poesie zu reden. Viele Gespräche der Art mag man nie vergessen, von andern weiß man nicht genau, was der Fantasie und was der Erinnerung angehört; vieles ist wirklich darin, andres ersonnen. So das gegenwärtige, welches ganz verschiedne Ansichten gegen einander stellen soll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geist der Poesie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder, bald von dieser, bald von jener Seite, in den eigentlichen Kern zu bringen streben. Die befriedigende Vollständigkeit, welche aus dieser Mannichfaltigkeit der Ansichten hervorging, erzeugte den Entschluß, was in einem Kreise von Freunden bemerkt und

anfänglich nur in Beziehung auf sie gedacht war, allen denen mitzutheilen, die eine eigne Liebe im Busen spüren und gesonnen sind, in das Heiligthum der Natur und in die Geheimnisse der Poesie, Kraft ihrer innern Lebensfülle, durch sich selbst einzudringen.

Amalia und Camilla geriethen so eben über ein neues Schauspiel in ein Gespräch, das immer lebhafter wurde, als zwei von den erwarteten Freunden, die wir Marcus und Antonio nennen wollen, in abgebrochener Unterredung, unter Scherz und Lachen in die Gesellschaft traten. Nachdem jene beiden hinzugekommen, war diese nun so vollständig, als sie sich gewöhnlich bei Amalien zu versammeln pflegte, um sich frei und froh mit ihrer gemeinschaftlichen Liebhaberei zu beschäftigen. Ohne Verabredung oder Gesetz fügte es sich meistens von selbst, daß Poesie der Gegenstand, die Veranlassung, der Mittelpunkt ihres Beisammenseins war. Bisher hatte bald dieser, bald jener unter ihnen ein dramatisches Werk oder auch ein andres vorgelesen, worüber dann viel hin und her geredet, und manches Gute und Schöne gesagt ward. Doch fühlten bald alle mehr oder minder einen gewissen Mangel bei dieser Art der Unterhaltung. Amalia bemerkte den Umstand zuerst und wie ihm zu helfen sein möchte. Sie meinte, die Freunde wüßten nicht klar genug um die Verschiedenheit ihrer Ansichten. Dadurch werde die Mittheilung verworren, und schwiege mancher gar, der sonst wohl reden würde. Jeder, oder zunächst nur wer eben am meisten Lust habe, solle einmahl seine Gedanken über Poesie, oder über einen Theil, eine Seite derselben von Grund des Herzens aussprechen, oder lieber ausschreiben, damit man schwarz auf weiß besitze, wie es ein jeder meine. Camilla stimmte ihrer Freundin lebhaft bei, damit wenigstens einmahl etwas neues geschähe, zur Abwechslung von dem ewigen Lesen. Der Streit, sagte sie, würde dann erst recht arg werden; und das müsse er auch, denn eher sei keine Hoffnung zum vollständigen Frieden.

Die Freunde ließen sich den Vorschlag gefallen und legten so-

gleich Hand ans Werk, um ihn auszuführen. Selbst Lothario, der sonst am wenigsten sagte und stritt, ja oft stundenlang bei allem, was die andern sagen und streiten mochten, in Schweigen blieb und sich in seiner Ruhe nicht stören ließ, schien den lebhaftesten Antheil zu nehmen, und gab selbst Versprechungen, etwas vorzulesen. Das Interesse wuchs mit dem Werk und mit den Vorbereitungen dazu, die Frauen machten sich ein Fest daraus, und es wurde endlich ein Tag festgesetzt, an dem jeder vorlesen sollte, was er bringen würde. Durch alle diese Umstände war die Aufmerksamkeit gespannter, als gewöhnlich; der Ton des Gesprächs indessen blieb ganz so zwanglos, wie er sonst unter ihnen zu sein pflegte.

Camilla hatte mit vielem Feuer ein Schauspiel beschrieben und gerühmt, was am Tage zuvor gegeben war. Amalia hingegen tadelte es, und behauptete, es sei von Kunst, ja von Verstand durchaus keine Ahnung darin. Ihre Freundin gab dieß sogleich zu; aber, sagte sie, es ist doch abwechselnd und lebendig genug, oder wenigstens können es gute Schauspieler, wenn sie guter Laune sind, dazu machen. — Wenn sie wirklich gute Schauspieler sind, sagte Andrea, indem er auf seine Rolle und nach der Thüre sah, ob die Fehlenden nicht bald kommen würden; wenn sie wirklich gute Schauspieler sind, so müssen sie eigentlich alle gute Laune verlieren, daß sie die der Dichter erst machen sollen. — Ihre gute Laune, Freund, erwiederte Amalia, macht Sie selbst zum Dichter; denn daß man dergleichen Schauspielschreiber Dichter heißt, ist doch nur ein Gedicht, und eigentlich viel ärger, als wenn die gewöhnlichen Komödianten sich Künstler nennen oder nennen lassen. — Gönnt uns aber doch unsre Weise, sagte Antonio, indem er sichtbar Camilla's Parthei nahm; wenn sich einmahl durch glücklichen Zufall ein Funken von Leben, von Freude und Geist in der gemeinen Masse entwickelt, so wollen wir es lieber erkennen, als uns immer wiederhohlen, wie gemein nun eben die gemeine Masse ist. — Darüber ist ja gerade der Streit, sagte Amalia; gewiß, es hat sich in dem Stück, von dem wir reden, gar nichts weiter entwickelt, als was sich fast alle Tage da entwickelt; eine gute Portion Albernheit. Sie fing hierauf an, Beispiele anzuführen, worin sie aber bald gebeten wurde, nicht länger fortzufahren; und in der That bewiesen sie nur zu sehr, was sie beweisen sollten.

Camilla erwiederte dagegen, dieses treffe sie gar nicht, denn sie habe auf die Reden und Redensarten der Personen im Stück nicht sonderlich Acht gegeben. — Man fragte sie, worauf sie denn geachtet habe, da es doch kein Singspiel sei? — Auf die äußre Erscheinung, sagte sie, die ich mir wie eine leichte Musik habe vorspielen lassen. Sie lobte dann eine der geistreichsten Schauspielerinnen, schilderte ihre Manieren, ihre schöne Kleidung, und äußerte ihre Verwunderung, daß man ein Wesen wie unser Theater, so schwer nehmen könne. Gemein sei da in der Regel freilich fast alles; aber selbst im Leben, wo es einem doch näher trete, mache ja oft das Gemeine eine sehr romantische und angenehme Erscheinung. — Gemein in der Regel fast alles, sagte Lothario; dieses ist sehr richtig. Wahrlich, wir sollten nicht mehr so häufig an einen Ort gehen, wo der von Glück zu sagen hat, der nicht von störendem Gedränge, oder von unangenehmen Nachbaren leidet. Man forderte einmahl von einem Gelehrten eine Inschrift für das Schauspielhaus. Ich würde vorschlagen, daß man jenen Spruch aus Schillers Wallenstein darüber setzte: „Denn das Gemeine macht den Menschen." Eine Stelle, welche bei vollem Schauspielhause gewöhnlich mit rauschendem Beifall aufgenommen wird; wie ich selbst oftmahls Zeuge davon war.

Hier wurde das Gespräch durch die eintretenden Freunde unterbrochen, und wären sie zugegen gewesen, so dürfte der Streit wohl eine andre Richtung und Verwicklung gewonnen haben; denn Marcus dachte nicht so über das Theater, und konnte die Hoffnung nicht aufgeben, daß wie tief es auch jetzt im Verfall sein möge, mit der Zeit doch noch etwas recht Vortreffliches daraus werden könne und müsse.

Sie traten, wie gesagt, mit vielem Lachen in die Gesellschaft und aus den letzten Worten, die man hören konnte, ließ sich schließen, daß ihre Unterhaltung sich auf die sogenannten classischen Dichter der Engländer bezog. Man sagte noch einiges über denselben Gegenstand, und Antonio, der sich gern bei Gelegenheit mit dergleichen polemischen Einfällen dem Gespräch einmischte, das er selten selbst führte, behauptete, die Grundsätze ihrer dichterischen Kritik und ihres Kunst-Enthusiasmus wären im

Smith über den Nationalreichthum zu suchen. Sie wären nur froh, wenn sie wieder einen Classiker in die öffentliche Schatzkammer eintragen könnten. Wie jedes Buch auf dieser Insel ein Essay, so werde da auch jeder Schriftsteller, wenn er nur seine gehörige Zeit gelegen habe, zum Classiker. Sie wären aus gleichem Grund und in gleicher Weise auf die Verfertigung der besten Scheeren stolz, wie auf die der besten Poesie. Ein Engländer lese den Shakespeare eigentlich nicht anders wie den Pope, den Dryden, oder wer sonst noch Classiker sei; bei dem einen denke er eben nicht mehr als bei dem andern. — Marcus meinte, das goldne Zeitalter sei nun einmahl eine moderne Krankheit, durch die jede Nation hindurch müsse, wie die Kinder durch die Pocken. — So müßte man den Versuch machen können, die Kraft der Krankheit durch Inoculation zu schwächen, sagte Antonio. Ludovico, welcher mit seiner zersetzenden Philosophie das Verwerfen und Verneinen gern im Großen trieb, fing an von einem System der falschen Poesie zu sprechen, was er darstellen wolle, wie es in diesem Zeitalter besonders bei Engländern und Franzosen epidemisch gewesen und zum Theil noch sei; der tiefe gründliche Zusammenhang aller dieser falschen Tendenzen, die so schön übereinstimmen, eine die andre ergänzen und sich freundschaftlich auf halbem Wege entgegenkommen, sei eben so merkwürdig und lehrreich als unterhaltend und grotesk. Er wünschte sich nur Verse machen zu können; denn in einem komischen Gedicht müßte sich, was er meine, eigentlich erst recht klar und deutlich machen lassen. Er wollte noch mehr davon sagen, aber die Frauen unterbrachen ihn und forderten den Andrea auf, daß er anfangen möchte; sonst wäre des Vorredens kein Ende, nachher könnten sie ja desto mehr reden und streiten. Andrea schlug die Rolle auf und las:

Epochen der Dichtkunst.

Wo irgend lebendiger Geist in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst; eine absichtlich bestimmte Absonderung, oder klar gedachte Umgränzung, ein Stoff zu über-

winden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung. Darum sehen wir die Meister der Poesie sich mächtig bestreben, sie auf das vielseitigste zu bilden. Sie ist eine Kunst, und wo sie es noch nicht war, soll sie es werden, und wenn sie es wurde, erregt sie gewiß in denen, die sie wahrhaft lieben, eine starke Sehnsucht, sie zu erkennen, die Absicht des Meisters zu verstehen, die Natur des Werks zu begreifen, den Ursprung der Schule, den Gang der Ausbildung zu erfahren. Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.

Es ist aller Kunst wesentlich eigen, sich an das Gebildete anzuschließen, und darum steigt die Geschichte von Geschlecht zu Geschlecht, von Stufe zu Stufe immer höher ins Alterthum zurück, bis zur ersten ursprünglichen Quelle.

Für uns Neuere, für Europa liegt diese Quelle in Hellas, und für die Hellenen und ihre Poesie war es Homeros und die alte Schule der Homeriden. Eine unversiegbare Quelle allbildsamer Dichtung war es, ein mächtiger Strom der Darstellung, wo eine Woge des Lebens auf die andre rauscht, ein ruhiges Meer, in welchem sich die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich spiegeln. Wie die Weisen den Anfang der Natur im Wasser suchen, so zeigt sich auch hier die älteste Poesie in flüßiger Gestalt.

Um zwei verschiedene Mittelpunkte vereinigte sich die Masse der Sage und des Gesanges. Hier ein großes gemeinsames Unternehmen, ein Gedränge von Kraft und Zwiespalt, der Ruhm des Tapfersten; dort die Fülle des Sinnlichen, Neuen, Fremden, Reizenden, das Glück einer Familie, ein Bild der gewandtesten Klugheit, wie ihr endlich die erschwerte Heimkehr dennoch gelingt. Durch diese ursprüngliche Absonderung ward das vorbereitet und gebildet, was wir Ilias und Odyssee nennen, und was in ihr eben einen festen Anhalt fand, um vor andern Gesängen der gleichen Zeit in festerem Zusammenhange für die Nachwelt zu bleiben.

In dem Gewächs der Homerischen sehen wir gleichsam das Entstehen aller Poesie; aber die Wurzeln entziehen sich dem Blick, und die Blüthen und Zweige der Pflanze treten in einer Schöne,

welche wir kaum begreifen, aus der Nacht des Alterthums hervor. Dieses reizend gebildete Chaos ist der Keim, aus welchem die Welt der Poesie, sich organisch gestaltend, hervorging.

Die epische Form verdarb schnell. Statt dessen erhob sich, auch bei den Joniern, die Kunst der Jamben, welche im Stoff und in der Behandlung der grade Gegensatz der Sagen- und Helden-Poesie, und eben darum der zweite Mittelpunkt der hellenischen Poesie war; und an und mit ihr die Elegie, welche sich fast eben so mannichfach verwandelte und umgestaltete wie das Epos.

Was Archilochos war, muß uns außer den Bruchstücken, Nachrichten und Nachbildungen des Horatius in den Epoden, die Verwandtschaft der Komödie des Aristophanes und selbst die entferntere der römischen Satyre vermuthen lassen. Mehr haben wir nicht, diese größte Lücke in der Hellenischen Kunstgeschichte auszufüllen. Doch leuchtet es jedem, der nachdenken will, ein, wie es ewig im Wesen der höchsten Poesie liege, auch in begeisterten Zorn auszubrechen, und ihre volle Kraft an dem fremdesten Stoff der gemeinen Gegenwart zu äußern.

Dieses sind die Quellen der hellenischen Poesie, ihre Grundlage und Anfang. Die schönste Blüthe derselben umfaßt die melischen, chorischen, tragischen und komischen Werke der Dorier, Aeolier und Athener, von Alkman und Sappho bis zum Aristophanes. Was uns aus dieser wahrhaft goldnen Zeit in den höchsten Gattungen der Poesie übrig geblieben ist, trägt mehr oder minder einen schönen und großen Styl an sich; es ist die volle Kraft lebendiger Begeisterung und die edelste Ausbildung der Kunst in göttlicher Harmonie. Das Ganze ruht auf dem festen Boden der alten Dichtung, Eins und untheilbar durch das festliche Leben freier Menschen und durch die geheiligte Sage und Kraft der alten Götter.

Die melische Poesie schloß sich, mit ihrer Musik aller schönen Gefühle, zunächst an die jambische Gattung, in welcher der Drang der Leidenschaft, und an die elegische, in welcher der Wechsel der Stimmung im Spiel des Lebens so lebendig erscheinen, daß sie für den Haß und die Liebe gelten können, durch welche das ruhige Chaos der homerischen Dichtung bewegt ward zu neuen

Bildungen und Gestaltungen. Die chorischen Gesänge hingegen neigten sich mehr zum heroischen Geist des Epos, und trennten sich eben so einfach nach dem Uebergewicht von gesetzlichem Ernst oder geheiligter Freiheit in der Verfassung und Stimmung des Volks. Was Eros der Sappho eingab, athmete Musik; und wie die Würde des Pindaros gemildert wird durch den fröhlichen Reiz gymnastischer Spiele, so ahmten die Dithyramben in ihrer Ausgelassenheit auch wohl die kühnsten Schönheiten der Orchestik nach.

Stoff und Urbilder fanden die Stifter der tragischen Kunst im Epos, und wie dieses aus sich selbst die Parodie entwickelte, so spielten dieselben Meister, welche die Tragödie erfanden, in Erfindung satyrischer Dramen. Zugleich mit der Sculptur entstand diese neue Gattung des höchsten Drama, ihr ähnlich in der Kraft der Bildung und im Gesetz des Gliederbaues.

Aus der Verbindung der Parodie mit den alten Jamben und als Gegensatz der tragischen Hoheit entsprang die Komödie, voll der höchsten Mimik, die nur immer in Worten möglich ist.

Wie dort Handlung und Begebenheiten, Charakter und Leidenschaften, aus der gegebnen Sage zu einem schönen Ganzen harmonisch geordnet und gebildet wurden, so ward hier eine verschwenderische Fülle von Erfindung, als Rhapsodie kühn hingeworfen, mit tiefem Verstand in scheinbarem Unzusammenhang.

Beide Arten des attischen Drama griffen aufs wirksamste ins Leben ein, durch ihre Beziehung auf das Ideal der beiden großen Formen, in denen das höchste irdische Leben, das Leben des Menschen unter Menschen, erscheint. Die Begeisterung für den Staat und die Republik finden wir beim Aeschylos und Aristophanes; ein hohes Urbild schöner Familie in den heroischen Verhältnissen der alten Zeit, liegt dem Sophokles zum Grunde.

Wie Aeschylos ein ewiges Urbild der harten Größe und des nicht ausgebildeten Enthusiasmus, Sophokles aber der harmonischen Vollendung ist; so zeigt schon Euripides jene unergründliche Weichlichkeit, welche nur dem versunkenen Künstler möglich ist, und seine Poesie ist oft nur die sinnreichste Rhetorik.

Diese erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das

ist die Poesie selbst. Alles, was noch folgt, bis auf die neueren Zeiten, ist Ueberbleibsel, Nachhall, einzelne Ahnung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olymp der Kunst.

Die Vollständigkeit erheischt noch, zu erwähnen, daß auch die ersten Quellen und Urbilder des didaskalischen Gedichts, die wechselseitigen Uebergänge der Poesie und der Philosophie in dieser Blüthezeit der alten Bildung zu suchen sind; in den naturbegeisterten Hymnen der Mysterien, in den sinnreichen Lehren der gesellig sittlichen Gnome, in den allumfassenden Gedichten des Empedokles und andrer Forscher, so wie von der andern Seite in den Symposien der Sokratischen Denker, wo das philosophische Gespräch und die Darstellung desselben schon mehr in Dichtung übergeht.

Solche hervorragende Dichternaturen und unvergleichbar große Kunstgeister wie Sappho, Pindaros, Aeschylos, Sophokles, Aristophanes kamen nicht wieder; aber noch gab es genialische Dichtkünstler wie Philoxenos, die den Zustand der Auflösung und Gährung bezeichnen, welcher den Uebergang von der großen idealischen zur zierlichen gelehrten Poesie der Hellenen bildet. Ein Mittelpunkt für diese war Alexandrien. Doch nicht hier allein blühte ein classisches Siebengestirn tragischer Dichter; auch auf der attischen Bühne glänzte eine ähnliche Schar von dichterischen Virtuosen, und wenn gleich die Dichtkünstler in allen Gattungen Versuche in Menge machten, jede alte Form nachzubilden oder umzugestalten, so war es doch die dramatische Gattung vor allen, in welcher sich die noch übrige Erfindungskraft dieses Zeitalters durch eine reiche Fülle der sinnreichsten und oft seltsamen neuen Verbindungen und Zusammensetzungen zeigte, theils im Ernst, theils zur Parodie. Doch blieb es auch wohl in dieser Gattung beim Zierlichen, Geistvollen, Künstlichen, wie in den andern Dichtungsarten, unter denen wir nur das Idyllion, als eine eigenthümliche Form dieses Zeitalters erwähnen; eine Form, deren Eigenthümliches aber fast nur im Formlosen besteht. Im Rhythmus und manchen Wendungen der Sprache und Darstellungsart folgt es einigermaaßen dem epischen Styl, in der Handlung und im Gespräch den dorischen Mimen von einzelnen Scenen aus dem

geselligen Leben, in der lokalsten Farbe; im Wechselgesange den kunstlosen Liedern der Hirten. Im erotischen Geist gleicht es der Elegie und dem Epigramm dieser Zeit, wo dieser Geist selbst in epische Werke einfloß, deren viele jedoch fast nur eine Form waren, wo der Künstler in der didaskalischen Gattung zu zeigen suchte, daß seine Darstellung auch den schwierigsten trockensten Stoff besiegen könne; in der mythischen hingegen, daß man auch den seltensten kenne, und auch den ältesten ausgebildetsten neu zu verjüngern und feiner umzubilden wisse, oder in zierlichen Parodien mit einem nur scheinbaren Object spielte. Ueberhaupt ging die Poesie dieser Zeit entweder auf die Künstlichkeit der Form, oder auf den sinnlichen Reiz des Stoffs, der selbst in der neuen attischen Komödie vorherrschte; die wollüstigsten dieser Gedichte sind jedoch verloren gegangen, oder in der christlichen Zeit absichtlich vernichtet worden. Nachdem auch die Nachahmung erschöpft war, begnügte man sich neue Kränze aus den alten Blumen zu flechten, und Anthologien sind es, welche die hellenische Poesie beschließen.

Die Römer hatten nur einen kurzen Ansatz von Poesie, während dessen sie mit großer Kraft kämpften und strebten, sich die Kunst ihrer Vorbilder anzueignen. Sie erhielten dieselben zunächst aus den Händen der Alexandriner; daher herrschte das Erotische und Gelehrte in ihren Werken, und muß auch, was die Kunst betrifft, der Gesichtspunkt bleiben, sie zu würdigen. Denn der Verständige läßt jedes Gebildete in seiner Sphäre bestehen, und beurtheilt es nur nach seinem eignen Ideale. Zwar erscheint Horatius in jeder Form anziehend und bedeutend, und einen Menschen von dem Werth dieses Römers würden wir vergeblich unter den spätern Hellenen suchen; aber dieses allgemeine Interesse an ihm selbst, ist mehr ein moralisches als ein Kunsturtheil, welches ihn nur in der Satyre hoch stellen kann. Eine herrliche Erscheinung ist es aber, wenn die römische Kraft mit der hellenischen Kunst bis zur Verschmelzung Eins wird. So bildete Propertius eine große Natur durch die gelehrteste Kunst; der Strom inniger Liebe quoll mächtig aus seiner treuen Brust. Er darf uns über den Verlust der hellenischen Elegiker trösten, wie Lucretius über den des Empedokles.

Während einiger Menschenalter wollte alles dichten in Rom, und jeder glaubte, er müsse die Musen begünstigen und ihnen wieder aufhelfen; und das nannten sie ihre goldne Zeit der Poesie, gleichsam die taube Blüthe in der Bildung dieser Nation. Die Modernen sind ihnen darin gefolgt; was unter Augustus und Maecenas geschah, war eine Vorbedeutung auf die Cinquecentisten Italiens. Ludwig der Vierzehnte versuchte denselben Frühling des Geistes in Frankreich zu erzwingen; auch die Engländer kamen überein, den Geschmack unter der Königin Anna für den besten zu halten, und keine Nation wollte fernerhin ohne ihr goldnes Zeitalter bleiben. Jedes folgende war leerer und schlechter noch, als das vorhergehende, und was sich die Deutschen zuletzt in Gottscheds Zeit als golden eingebildet haben, davon läßt sich kaum noch ernsthaft reden.

Ich kehre zurück zu den Römern. Sie hatten, wie gesagt, nur einen Ansatz von Poesie, die ihnen eigentlich stets widernatürlich blieb. Einheimisch war bei ihnen nur die Poesie des Witzes und der geselligen Fröhlichkeit; und mit der einzigen Satyre haben sie das Gebieth der Kunst bereichert. Es nahm dieselbe unter jedem Meister eine neue Gestalt an, indem sich der große alte Styl der römischen Geselligkeit und des römischen Witzes bald die classische Kühnheit des Archilochos und der alten Komödie aneignete, bald aus der sorglosen Leichtigkeit eines Improvisatore zur saubersten Eleganz eines correcten Hellenen bildete, bald mit stoischem Sinn und im gediegensten Styl zur großen alten Weise der Nation zurückkehrte, bald sich der Begeisterung des Hasses überließ. Durch die Satyre erscheint in neuem Glanz, was noch von dem geselligen Witz der großen Roma im Catullus lebt, im Martialis, oder sonst einzeln und zerstreut. Die Satyre giebt uns einen römischen Standpunkt für die Produkte des römischen Geistes.

Nachdem die Kraft der Poesie so schnell erloschen als zuvor gewachsen war, nahm der Geist der Menschen eine andre Richtung, die Kunst verschwand im Gedränge der alten und der neuen Welt, und über ein Jahrtausend verstrich, ehe wieder ein großer Dichter im Occident aufstand. Wer Talent zum Reden hatte, widmete sich bei den Römern gerichtlichen Geschäften, und wenn er ein Hellene

war, hielt er populäre Vorlesungen über allerlei Philosophie. Man begnügte sich, die alten Schätze jeder Art zu erhalten, zu sammeln, zu mischen, abzukürzen und zu verderben; und wie in andern Zweigen der Bildung, so zeigt sich auch in der Poesie nur selten eine Spur von originellem Geist, einzeln und ohne Nachdruck, nirgends ein Künstler, kein classisches Werk in so langer Zeit. Dagegen war die Kraft der Idee und die Begeisterung in der Religion um so reger; in der Ausbildung und immer festeren Begründung der neuen, in den Versuchen zur Umbildung der alten, in der Mystik und Philosophie müssen wir die intellectuelle Stärke jener Zeit suchen, welche in dieser Rücksicht groß war; eine Zwischenwelt der Bildung, ein fruchtbares Chaos zu einer neuen Ordnung der Dinge, das wahre Mittelalter der Weltgeschichte.

Mit den germanischen Volksstämmen strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die wilde Kraft der gothischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermährchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten, und bald in dieser bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen lateinischen Legende, auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend.

Die katholische Hierarchie war unterdessen ausgewachsen; die Jurisprudenz und die Theologie zeigte manchen Rückweg zum Alterthum. Diesen betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der ehrwürdige Stifter und Vater der neuern Poesie. Von den Altvordern der Nation lernte er das eigenste und sonderbarste, das heiligste und das süßeste der neuen gemeinen Mundart zu classischer Würde und Kraft zusammenzudrängen, und so die provenzalische Kunst der Reime zu veredeln; und obwohl ihm nicht bis zur Quelle der Griechen zu steigen vergönnt war, mochten ihm doch auch römische Schriftsteller den allgemeinen Gedanken eines großen Werkes von geordnetem Gliederbau mittelbar anregen. Mächtig faßte er ihn, in Einen Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines erfindsamen Geistes zusammen, in Einem ungeheuren Gedicht umfaßte er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter,

die Kirche und das Kaiserthum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des Edelsten und des Schändlichsten, was er gesehen, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare.

Petrarca gab der Canzone und dem Sonett Vollendung und Schönheit. Seine Gesänge sind der Geist seines Lebens, und Ein Hauch beseelt und bildet sie zu Einem untheilbaren Werk; die ewige Roma auf Erden und Madonna im Himmel, als Wiederschein der einzigen Laura in seinem Herzen, versinnlichen und tragen in schöner Freiheit die geistige Einheit des ganzen Gedichts. Sein Gefühl hat die Sprache der Liebe gleichsam erfunden, und gilt nach Jahrhunderten noch bei allen Edlen, wie Boccaccio's Verstand eine unversiegbare Quelle merkwürdiger, meistens wahrer und sehr gründlich ausgearbeiteter Geschichten für die Dichter jeder Nation stiftete, und durch kraftvollen Ausdruck und großen Periodenbau die Erzählungs-Sprache des gebildeten Umganges zu einer dauerhaften Grundlage für die Prosa des Romans erhob. So streng in der Liebe Petrarca's Reinheit, so materiell ist Boccaccio's Kraft, der es lieber wählte, alle reizende Frauen geistreich zu unterhalten, als eine zu vergöttern. In der Canzone durch fröhliche Anmuth und geselligen Scherz nach dem Meister neu zu sein, gelang ihm glücklicher als diesem, in der Vision und Terzine dem unerreichbar großen Dante ähnlich zu werden.

Diese drei sind die Häupter vom alten Styl der modernen Kunst; ihren Werth soll der Kenner verstehen, dem Gefühl des Liebhabers bleibt grade das Beste und Eigenste in ihnen hart oder doch fremd.

Aus solchen Quellen entsprungen, konnte bei der vorgezognen Nation der Italiener der Strom der Poesie nicht wieder versiegen. Jene Erfinder zwar ließen keine Schule sondern nur Nachahmer zurück; dagegen entstand schon früh ein neues Gewächs. Man wandte die Form und Bildung der nun wieder zur Kunst gewordnen Poesie auf den abentheuerlichen Stoff der Ritterbücher an,

und so entstand das Romanzo der Italiener, ursprünglich schon zu geselligen Vorlesungen bestimmt, und die alterthümlichen Wundergeschichten, durch einen Anhauch von geselligem Witz und geistiger Würze, zur Groteske laut oder leise verwandelnd. Doch ist dieses Groteske selbst im Ariosto, der das Romanzo wie Boyardo mit Novellen, und nach dem Geist seiner Zeit mit schönen Blüthen aus den Alten schmückte, und in der Stanze eine hohe Anmuth erreichte, nur einzeln zu finden; nicht im Ganzen, welches nicht bloß zum Scherz und Schein, sondern wirklich und in vollem Ernst formlos ist, und kaum diesen Namen verdient. Durch diesen Vorzug und durch seinen hellen Verstand steht er über seinem Vorgänger; die Fülle klarer Bilder und die glückliche Mischung von Scherz und Ernst macht ihn zum Meister und Urbilde in leichter Erzählung und in sinnlichen Fantasien. Der Versuch, das Romanzo durch einen würdigen Gegenstand und durch classische Sprache zur antiken Würde der Epopöe zu erheben, das man sich als ein großes Kunstwerk aller Kunstwerke für die Nation, und nach seinem allegorischen Sinn noch besonders für die Gelehrten dachte, blieb, so oft er auch vor und nach Tasso wiederholt wurde, nur ein Versuch, welcher den rechten Punkt nie treffen konnte. Auf einem andern ganz neuen, aber nur einmahl anwendbaren Wege gelang es dem Guarini, im Pastor fido, dem größten, ja einzigen dramatischen Kunstwerke der Italiener, nach jenen Großen, den romantischen Geist und die classische Bildung zur schönsten Harmonie zu verschmelzen, wodurch er auch dem Sonett neue Kraft und neuen Reiz gab.

Die Kunstgeschichte der Spanier, die mit der Poesie der Italiener aufs innigste vertraut waren, und die der Engländer, deren Sinn damahls für das Romantische, was etwa durch die dritte oder vierte Hand zu ihnen gelangte, sehr empfänglich war, drängt sich zusammen in die von der Kunst zweier Männer, des Cervantes und Shakespeare, die so groß waren, daß alles übrige gegen sie nur als vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung erscheint. Die Fülle ihrer Werke und der Stufengang ihres unermeßlichen Geistes wäre allein Stoff für eine eigne Geschichte. Wir wollen nur den Faden derselben andeuten, in welche bestimmte

Massen das Ganze zerfällt, oder wo man wenigstens einige feste Punkte und die Richtung sieht.

Da Cervantes zuerst die Feder statt des Degens ergriff, den er nicht mehr führen konnte, dichtete er die Galatea, eine wunderbar große Composition von schöner Musik der Fantasie und der Liebe, den zartesten und lieblichsten aller Romane; außerdem viele Werke, so die Bühne beherrschten, und wie die hohe Numancia des alten Kothurns würdig waren. Dieses war die erste große Zeit seiner Poesie; ihr Charakter war hohe Schönheit, ernst aber lieblich.

Das Hauptwerk seiner zweiten Manier ist der erste Theil des Don Quixote, in welchem der fantastische Witz und eine verschwenderische Fülle kühner Erfindung herrschen. Im gleichen Geist und wahrscheinlich um dieselbe Zeit dichtete er auch viele seiner Novellen, besonders die komischen. In den letzten Jahren seines Lebens gab er dem herrschenden Geschmack im Drama nach, und nahm es aus diesem Grunde zu nachlässig. Auch im zweiten Theil des Don Quixote nahm er Rücksicht auf Urtheile; es blieb ihm ja doch frei, sich selbst zu genügen, und diese an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennten und aus zweien verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selbst zurückkehrt, mit unergründlichem Verstand in die tiefste Tiefe auszuarbeiten. Den wunderbaren Persiles dichtete er mit sinnreicher Künstlichkeit in einer ernsten, dunklen Manier nach seiner Idee vom Roman des Heliodor; was er noch dichten wollte, vermuthlich in der Gattung des Ritterbuchs und des dramatisirten Romans, so wie den zweiten Theil der Galatea zu vollenden, verhinderte ihn der Tod.

Vor Cervantes war die Prosa der Spanier im Ritterbuch auf eine schöne Art alterthümlich, im Schäferroman blühend, und ahmte im romantischen Drama das unmittelbare Leben in der Sprache des Umgangs scharf und genau nach. Die lieblichste Form für zarte Lieder voll Musik oder sinnreicher Tändelei, und die Romanze, gemacht um mit Adel und Einfalt edle und rührende alte Geschichten ernst und treu zu erzählen, waren von Alters her in diesem Lande einheimisch. Weniger war dem Shakes-

peare vorgearbeitet; faßt nur durch die bunte Mannichfaltigkeit der engländischen Bühne, für die bald Gelehrte, bald Schauspieler, Vornehme und Hofnarren arbeiteten, wo Mysterien aus der Kindheit des Schauspiels oder altenglische lustige Schwänke mit fremden Novellen, mit vaterländischen Historien und andern Gegenständen wechselten; in jeder Manier und in jeder Form, aber nichts was wir Kunst nennen dürfen. Doch war es für den Effekt und selbst für die Gründlichkeit ein glücklicher Umstand, daß früh schon Schauspieler für die Bühne arbeiteten, welche doch durchaus nicht auf den Glanz der äußern Erscheinung berechnet war, und daß im historischen Schauspiel die Einerleiheit des Stoffs, den Geist des Dichters und des Zuschauers auf die Form lenken mußte.

Shakespeare's früheste Werke *) müssen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Alterthümer der italienischen Mahlerkunst verehrt. Sie sind ohne Perspective und andre Vollendung, aber gründlich, groß und voll Verstand, und in ihrer Gattung nur durch die Werke aus der schönsten Manier desselben Meisters übertroffen. Wir rechnen dahin den Locrinus, wo der höchste Kothurn in gothischer Alterthümlichkeit mit der derben altenglischen Lustigkeit grell verbunden ist, den gediegenen Perikles, und andre Kunstwerke des einzigen Meisters, die der Aberwitz seichter Schriftgelehrten ihm gegen alle Geschichte abgesprochen, oder der Stumpfsinn derselben nicht anerkannt hat. Wir setzen voraus, daß diese Produkte früher sind als der Adonis und die Sonette, weil keine Spur darin ist von dieser süßen, lieblichen Bildung, von dem schönen Geist, der mehr oder minder in allen spätern Dramen des Dichters athmet, am meisten in denen der höchsten Blüthe. Liebe, Freundschaft und edle Gesellschaft wirkten, nach seiner eignen Selbstdarstellung in jener ju-

*) Die Frage über die sogenannten unächten Stücke von Shakespeare und die Beweise ihrer Aechtheit dürfen wir bei den Freunden des Dichters nach den ausführlichen Untersuchungen von Tieck und A. W. Schlegel als bekannt voraus setzen.

gendlichen Poesie, eine schöne Entfaltung und Umwandlung in seinem Geiste; die Bekanntschaft mit den zärtlichen Gedichten des bei den Vornehmen beliebten Spenser gab seinem neuen romantischen Schwunge Nahrung, und dieser mochte ihn zur Lektüre der Novellen führen, die er mehr als zuvor geschehen war, für die Bühne mit dem tiefsten Verstande umbildete, neu gestaltete und fantastisch reizend dramatisirte. Die Ausbildung floß nun auch auf die historischen Stücke zurück, gab ihnen mehr Fülle, Anmuth und Witz, und hauchte allen seinen dramatischen Werken den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisirt, und sie zu einer romantischen Grundlage der modernen dramatischen Kunst macht, die dauerhaft genug ist für alle Zeiten.

Von den zuerst dramatisirten Novellen erwähnen wir nur den Romeo und „der Liebe Müh' ist umsonst," als die lichtesten Punkte seiner jugendlichen Fantasie, die am nächsten an Adonis und die Sonette gränzen. In den drei Stücken von Heinrich dem Sechsten und im Richard dem Dritten, sehen wir einen stätigen Uebergang aus der ältern noch nicht romantisch blühenden Manier in die große und reich entfaltete. An diese Masse hat er die von Richard dem Zweiten bis Heinrich dem Fünften angedichtet; und dieses Werk ist der Gipfel seiner Kraft. Im Macbeth und Lear sehen wir die Gränzzeichen der männlichen Reife; und der Hamlet schwebt unauflöslich im Uebergang von der Novelle zu dem, was diese Tragödien sind. Für die letzte Epoche erwähnen wir den Sturm, Othello und die römischen Stücke; es ist unermeßlich viel Verstand darin, aber schon etwas von der Kälte des Alters.

Nach dem Tode dieser großen Urkünstler erlosch die schöne Fantasie mehr und mehr in ihren Ländern. Merkwürdig genug bildete sich nun sogleich die bis dahin roh gebliebene Philosophie zur Kunst, erregte die volle Begeisterung hervorragender Geister und zog sie wieder ganz an sich. In der Poesie dagegen gab es zwar vom Lope de Vega bis zum Gozzi manche schätzbare Virtuosen, aber doch keine Poeten, und auch jene nur für die Bühne; die einzige glänzende Ausnahme bildet Chalderon, der spanische

Shakespeare, als wahrer Künstler und großer Dichter, der aus der chaotischen Fülle der spanischen Schauspiele, durch die Tiefe der Fantasie, so wie durch die klare Form, ganz abgesondert und einzig in seiner Vollendung hervortritt. Uebrigens wuchs die Fülle der falschen Tendenzen in allen gelehrten und populären Gattungen und Formen immer mehr. Aus oberflächlichen Abstractionen und Räsonnements, aus dem mißverstandenen Alterthum und dem mittelmäßigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhte; und von hier aus verbreitete sich diese mit der Altersschwäche der Nationen so nah verbundene Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europa's. Die Franzosen und die Engländer stellten sich nun ihre verschiedenen goldenen Zeitalter fest, und wählten sorgfältig als würdige Repräsentanten der Nation im Pantheon des Ruhms, ihre Phalanx von Classikern aus Schriftstellern, die sämmtlich in einer Geschichte der Kunst keine Erwähnung verdienen.

Indessen erhielt sich doch auch hier wenigstens eine Tradition, man müsse zu den Alten und zur Natur zurückkehren, und dieser Funken zündete bei den Deutschen, nachdem sie sich durch ihre Vorbilder allmählig durchgearbeitet hatten. Winkelmann lehrte das Alterthum als ein Ganzes betrachten, und gab das erste Beispiel, wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle. Goethe's Vielseitigkeit gab einen milden Wiederschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter; eine unerschöpflich lehrreiche Reihenfolge von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen in jeder Gattung und in den verschiedensten Formen. Die Philosophie gelangte in wenigen kühnen Schritten dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen, in dessen Tiefe sie den Urquell der Fantasie und das Ideal der Schönheit entdecken, und so die Poesie deutlich anerkennen mußte, deren Wesen und Dasein sie bisher kaum geahnet hatte. Philosophie und Poesie, die höchsten Kräfte des Menschen, die selbst zu Athen jede für sich in der höchsten Blüthe doch nur einzeln wirkten, greifen nun in einander, um sich in unablässiger

Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden. Das Uebersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst und die Kritik zur Wissenschaft geworden, die alten Irrthümer vernichtet und neue Einsichten in die Kenntniß des Alterthums gegeben, welche uns die Aussicht auf eine vollendete Geschichte der Poesie eröffnen.

Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese großen von der Natur ihnen verliehenen Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, welches die Wiederhersteller und neuen Stifter der Poesie aufgestellt haben, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit, vom Liede der Nibelungen bis zu dem Nürnberger Hans Sachs, und von den Minneliedern bis zu Opitz und Flemming, noch immer mehrentheils verkannt schlummert; so wird die Poesie die bei keiner neuern Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich, erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben.

Camilla. Sie haben die Franzosen ja fast gar nicht erwähnt.

Andrea. Es ist ohne besondre Absicht geschehen; ich fand eben keine Veranlassung dazu.

Antonio. Er hätte an dem Beispiel dieser großen Nation wenigstens zeigen können, wie man eine sein kann, ohne alle Poesie.

Camilla. Und darstellen, wie man ohne Poesie lebt.

Ludovico. Er hat mir durch diese Arglist auf eine indirecte Art mein polemisches Werk über die Theorie der falschen Poesie wegnehmen wollen.

Andrea. Es wird nur auf Sie ankommen, so habe ich, was Sie in Zukunft thun wollen, nur leise angekündigt.

Lothario. Da Sie bei Erwähnung der Uebergänge aus Dichtung in Philosophie, und aus Philosophie in Kunst, des Plato als Dichter erwähnten, wofür die Muse Ihnen lohne, horchte ich nachher auch auf den Nahmen von einem oder dem andern der großen Historien-Künstler des Alterthums, deren Werke die Alten selbst denen der tragischen Kunst, als dem höchsten Gebilde der Poesie, oftmahls vergleichend zur Seite stellen. Diese durchgebildete Vollendung des Styls, diese gediegene und helle Darstellung die wir in den großen Historien des Alterthums finden, sollte dem Dichter ein Urbild sein. Ich bin überzeugt, diese große Darstellungsweise ließe sich noch jetzt, selbst für die Kunst, auch wo es nur die Darstellung des Schönen gilt, vielfältig gebrauchen.

Marcus. Und vielleicht auch ganz neu anwenden.

Amalia. Wenn das so fortgeht, wird sich uns, ehe wir's uns versehen, ein Geisteswerk und Gebilde nach dem andern in Poesie verwandeln. Ist denn alles Poesie?

Lothario. Jede Kunst und jede Wissenschaft, welche durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie.

Ludovico. Und jede Kunst, welche auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, und der ist Poesie.

Marcus. Ich stimme in vielen, ja fast in den meisten Punkten mit Ihnen überein. Nur wünschte ich, Sie hätten noch mehr Rücksicht auf die Dichtungsarten genommen; oder um mich besser auszudrücken, ich wünschte, daß eine bestimmtere Theorie derselben aus Ihrer Darstellung hervorginge.

Andrea. Ich habe mich in diesem Stück ganz in den Gränzen der Geschichte halten wollen.

Ludovico. Sie könnten sich immerhin auch auf die Philosophie berufen. Wenigstens habe ich noch in keiner Eintheilung den ursprünglichen Gegensatz der Poesie so wiedergefunden, als in Ihrer Gegeneinanderstellung der epischen und der jambischen Dichtungsart.

Andrea. Die doch nur geschichtlich ist.

Lothario. Es ist natürlich, daß wenn die Poesie auf eine so vollständige und große Weise entsteht und sich entfaltet, wie in jenem glücklichen Lande, sie sich auf zwiefache Art äußert. Sie bildet entweder eine Welt aus sich heraus, oder sie schließt sich an die äußre, welches im Anfang nicht durch eine idealische Umwandlung, sondern auf eine feindliche Art und im harten Gegensatz geschehen wird. So erkläre ich mir die epische und die jambische Gattung.

Amalia. Mich schaudert's immer, wenn ich ein Buch aufschlage, wo die Fantasie und ihre Werke rubrikenweise classifizirt werden.

Marcus. Solche verabscheuungswürdige Bücher wird Ihnen niemand zumuthen zu lesen. Und doch ist eine Theorie der Dichtungsarten grade das, was uns fehlt. Und was kann sie anders sein als eine Classification, die zugleich Geschichte und Theorie der Dichtkunst wäre?

Ludovico. Sie würde uns darstellen wie und auf welche Weise die Fantasie eines in Gedanken vorgebildeten, oder philosophisch erdichteten Dichters, welcher als Urbild, der Dichter aller Dichter wäre, sich Kraft ihrer innern Thätigkeit und durch diese selbst nothwendig beschränken, wesentlich abgränzen und vielfach spalten und theilen muß.

Amalia. Wie kann aber dieses künstliche Wesen zur Poesie dienen?

Lothario. Sie haben bis jetzt eigentlich wenig Ursache, Amalia, über dergleichen künstliches Wesen bei Ihren Freunden zu klagen. Es muß noch ganz anders kommen, wenn die Poesie wirklich ein künstliches Wesen werden soll.

Marcus. Ohne Absonderung findet keine Bildung Statt, und Bildung ist das Wesen der Kunst. Also werden Sie jene Eintheilungen wenigstens als dienende Mittel und brauchbare Werkzeuge gelten lassen.

Amalia. Diese Mittel werfen sich oft zum Zweck auf, und immer bleibt es ein gefährlicher Umweg, der gar zu oft den Sinn für das Höchste tödtet, ehe das Ziel erreicht ist.

Ludovico. Der rechte Sinn läßt sich nicht tödten.

Amalia. Und welche Mittel zu welchem Zweck? Es ist ein Zweck, den man nur gleich oder nie erreichen kann. Jeder freie Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen und sich der Harmonie hingeben, die er in seinem Innern finden muß, sobald er sie da suchen will.

Ludovico. Die innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen sich selbst klarer und ganz lebendig werden.

Marcus. Und die Darstellung ist Sache der Kunst; man stelle sich, wie man auch wolle.

Antonio. Nun so sollte man die Poesie auch als Kunst behandeln. Es kann wenig fruchten, sie in einer kritischen Geschichte so zu betrachten, wenn die Dichter nicht selbst Künstler und Meister sind mit sichern Werkzeugen zu bestimmten Zwecken auf beliebige Weise zu verfahren.

Marcus. Und warum sollten sie das nicht? Freilich müssen sie es und werden es auch. Das wesentlichste sind die bestimmten Zwecke; die Absonderung, wodurch allein das Kunstwerk eine festgeschloßne Umgränzung erhält und in sich selbst geordnet und vollendet wird. Die Fantasie des Dichters soll sich nicht in eine chaotische Ueberhauptpoesie ergießen, sondern jedes Werk soll der Form und der Gattung nach, einen durchaus bestimmten Charakter haben.

Antonio. Sie zielen schon wieder auf Ihre Theorie der Dichtarten. Wären Sie nur erst damit im Reinen.

Lothario. Es ist nicht zu tadeln, wenn unser Freund auch noch so oft darauf zurückkommt. Die Theorie der Dichtungsarten würde die eigenthümliche Kunstlehre der Poesie sein. Ich habe oft im Einzelnen bestätigt gefunden, was ich im Allgemeinen schon wußte: daß die Grundgesetze des Rhythmus so wie auch der gereimten Sylbenmaaße der Musik angehören. Was in der Darstellung von Charakteren, Lebensverhältnissen, Leidenschaften das Wesentliche, Innere ist, der Geist, das hat der Dichter mit dem historischen Darsteller gemein. Die Bilder und Gleichnisse entsprechen den Zierrathen oder dem Farbenschmucke der bildenden Künste. Die Sprache

selbst, obgleich sie schon unmittelbarer mit dem eigenthümlichen Wesen der Poesie zusammenhängt, ist ihr mit der Rhetorik gemein. Die Dichtungsarten aber sind eigentlich, was der Poesie allein eigenthümlich ist, ja was ihr Wesen selbst bildet.

Ludovico. Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie; so weit gebe ich ihre Behauptung zu. Nicht aber das Wesen selbst; dieses ist einzig und allein die rastlos sinnende und schaffende, ewige Fantasie; jene innere Geistesstimme in uns, in welcher die verborgene Seele der Natur, wie in einem verschönernden Spiegel oder zauberischen Echo, zum Licht empor dringt und in Klang und Ton sich gestaltet.

Marcus. Auch mit einer gründlichen Theorie der Dichtungsarten bliebe noch vieles zu thun übrig, oder eigentlich alles. Es fehlt nicht an Lehren und Theorien, daß und wie die Poesie eine Kunst sein und werden solle. Wird sie es aber dadurch wirklich? — Dieß könnte nur auf dem praktischen Wege geschehen, wenn mehrere Dichter sich vereinigten, so wie es bei den Alten war, eine Schule der Poesie zu stiften, wo der Meister den Lehrling, wie in andern Künsten, ernsthaft angriffe und tüchtig plagte, aber auch im Schweiß seines Angesichts ihm eine feste Grundlage von künstlerischen Handgriffen und Erlernungen als wohlerworbene Erbschaft hinterließe, auf welche der Nachfolger, dadurch von Anfang an im Vortheil, dann immer größer und kühner fortbauen dürfte, um sich endlich auf der stolzesten Höhe frei und mit Leichtigkeit zu bewegen.

Andrea. Das Reich der Poesie ist unsichtbar. Wenn man nur nicht auf die äußere Form sehen wollte, so könnte man wohl eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgend einer andern Kunst. Die Meister aller Zeiten und Nationen haben uns vorgearbeitet, uns ein unermeßliches Kapital unschätzbarer Kunstbelehrung hinterlassen. Dieß in der Kürze zu zeigen, war der Zweck meiner Vorlesung.

Antonio. Auch unter uns und ganz in der Nähe fehlt es nicht an Beispielen, daß ein Meister, vielleicht ohne es eigentlich zu wissen und mit Absicht zu wollen, den Nachfolgern wesentlich vorarbeitet. Jene grammatischen Dichter, oder dichtende Grammati-

ker, wie unser Voß, deren eigne Werke kaum zur Poesie zählen, werden durch ihr Verdienst als rhythmische Uebersetzer und poetische Sprachkünstler, die eine neue Gegend mit unsäglicher Kraft und Ausdauer urbar gemacht haben, um so dauernder glänzen, je mehr ihre vorläufigen Arbeiten durch nachfolgende bessere, oder durch eine freiere Kunst und großartigere Behandlung und Poesie der Sprache übertroffen werden; weil man dann einsehen wird, daß diese nur durch jene mühsamen Vorarbeiten möglich gemacht worden waren.

Lothario. Sie wollen uns, glaube ich, daran erinnern, daß jene rhythmischen Sylbendrechsler in unsrer Sprache, ja selbst in der Poesie, so weit sie damit in Berührung kamen, viel Unheil gestiftet haben; was ich gern zugebe, da jene cyklopische Behandlung der innersten Natur und Lebensseele unsrer Sprache so ganz entgegen war. Indessen war diese metrische Anstrengung und Gewaltsamkeit doch zu ihrer Zeit nöthig und heilsam, um die Sprache nur erst aus der bodenlosen Gemeinheit und Vernachlässigung emporzureißen, in welche sie noch von Gottscheds goldner Zeit her versunken war.

Antonio. Ich kann auch die kunstreichen, romantischen Sylbenmaaße der Italiener und Spanier, in diesem künstlich verschlungenen Gedanken- und Periodenbau, so sehr ich sie selbst liebe, nicht als die eigentlich angemeßne Form unsrer Sprache und Verskunst anerkennen.

Lothario. So lassen Sie sie wenigstens, eben wie jene rhythmischen Uebungen in der alten Metrik, als vorangehende Schule gelten, in welcher die Sprache und die Kunst der Poesie sich freier und zierlicher hat bewegen lernen; bis wir die wesentliche Naturform des deutschen Wohlklanges aus den innern Tiefen der Sprache wiedergefunden haben.

Ludovico. Wohl sagen Sie, daß dieses wesentliche Grundgesetz der deutschen Verskunst und Sylbenmaaße aus den innern Tiefen der Sprache heraufgeschöpft und ans Licht gebracht werden muß; auf der bunten Oberfläche dessen, was eben beliebt ist, läßt es sich nicht ergreifen.

Antonio. So viel ist wohl einleuchtend, daß die bloße Nach-

bildung beliebter alter Volksmelodien, zu einer gränzenlosen Zersplitterung und eigensinnigen Sonderbarkeit in den Liederformen verleitet; und uns also eben so wenig zum Ziele führt, als jene rhythmischen Kunststücke oder die Einführung der romantischen Sylbenmaaße.

Amalia. Ein nachgemachtes, erkünsteltes Volkslied ist überhaupt etwas doppelt und dreifach Unnatürliches. Wo es Natur ist, in den wirklichen Volksliedern, da wollen wir uns gern an diesen lockenden Klängen und tiefen Anklängen der Natur erfreuen.

Lothario. Und eben in diesen Anklängen, die man freilich nicht im Einzelnen nachkünsteln und nachäffen soll, liegen wohl die Elemente und Keime zerstreut, aus denen sich jenes Grundgesetz des deutschen Wohllauts und die einfachen Naturformen für deutsche Lieder und Gedichte, wiederherstellen und hervorrufen läßt, was aber freilich nicht ohne Erkenntniß und Kunst möglich ist.

Antonio. Und so führt uns alles wieder zurück auf das Bedürfniß einer wahren Kunstschule der Poesie, von der wir aber nur die Idee besitzen, ohne je in die Wirklichkeit gelangen zu können.

Marcus. Bei den Alten gab es auch im eigentlichsten Sinne Schulen der Poesie. Und ich will es nicht läugnen, ich hege die Hoffnung, daß dieses noch jetzt möglich sei. Was ist wohl ausführbarer, und was zugleich wünschenswürdiger, als ein gründlicher Unterricht in der metrischen Kunst? Aus dem Theater kann gewiß nicht eher etwas Rechtes werden, als bis ein Dichter das Ganze leitet, und viele in einem Geiste dafür arbeiten. Ich deute nur auf einige Wege zur Möglichkeit, meine Idee auszuführen. Es könnte in der That das Ziel meines Ehrgeizes sein, eine solche Schule zu vereinigen oder zu veranlassen, und so wenigstens einige Arten und einige Mittel der Poesie in einen gründlichen Zustand zu bringen.

Antonio. Zu einer wahren Kunstschule gehören Meister von der einen Seite, und dann Genossen und Nachfolger, oder gründliche Schüler, wie Sie selbst vorhin davon sprachen. Kaum glaube ich, daß dieses edle Verhältniß und Zusammenwirken auch nur unter den Mahlern und in der bildenden Kunst noch so wie sonst

Statt findet; selbst hier, wo es doch eigentlich am meisten einheimisch ist, fängt es an selten und unwirksamer zu werden. Denn die Zeit und ihre Bildung ist einmahl in das Gränzenlose hinübergegangen und alles zerfällt in lauter Einzelnheiten. So sehe ich auch in der Poesie wohl einzelne große Dichter, die mit vollem Recht und in wohlerworbener Würde, als Meister in ihrer Kunst dastehen. Nur stehen sie, ein jeder für sich, allein, und haben kaum Genossen, geschweige denn wahre Nachfolger oder Schüler in ihrem großen Sinne des Worts. Auf der andern Seite sehe ich wohl eine zahllose Menge von Schülern aus der Erde hervorwachsen, aus denen alle Geister durch einander reden; aber eben der Eine bildende und ordnende Geist, der festleitende Gedanke fehlt. Es ist eine bewegte Geistermenge ohne Haupt und Oberhaupt. Es sind wohl Schüler, die aber keinen Meister haben und keinen wollen; und denen man leicht das Zeichen auf der Stirn ansieht, daß sie ewig Schüler bleiben werden, ohne je in irgend eine Kunst oder Erkenntniß zur Kraft und Sicherheit der Meisterwürde zu gelangen. Ich kann nur die absichtslose, unwillkührliche Fortbildung und Nachfolge zugeben, wie in der metrischen Kunst, von der wir vorhin sprachen; vielleicht ist es auch damit genug, und soll es eben nicht anders sein.

Amalia. Und warum war wieder nur von einzelnen Arten und Mitteln in dieser Fortbildung die Rede? Warum soll uns nicht die Eine und untheilbare Poesie mit einemmahle ganz gegeben werden? — Unser Freund kann gar nicht von seiner alten Unart lassen; er muß immer sondern und theilen, wo doch nur das Ganze in ungetheilter Kraft wirken und befriedigen kann. Und ich hoffe, Sie werden doch Ihre Schule nicht so ganz allein stiften wollen.

Camilla. Sonst mag er auch nur sein eigner Schüler bleiben, wenn er allein der Meister sein will. Wir wenigstens werden uns auf diese Art nicht in die Lehre geben.

Antonio. Nein, gewiß, Sie sollen nicht von einem Einzelnen allein gemeistert werden, liebe Freundin; wir müssen Sie alle nach Gelegenheit belehren dürfen. Wir wollen alle Meister und Schüler zugleich sein, bald dieses, bald jenes, wie es sich trifft. Und mich wird wohl das letzte am häufigsten treffen. Doch wäre ich gleich

dabei, ein Schutz- und Trutzbündniß von und für die Poesie einzugehen, wenn ich nur die Möglichkeit einer solchen Kunstschule derselben einsehen könnte.

Ludovico. Die Wirklichkeit würde das am besten entscheiden.

Antonio. Es müßte zuvor untersucht und ins Reine gebracht werden, ob sich Poesie überhaupt lehren und lernen läßt.

Lothario. Wenigstens wird es eben so begreiflich sein, als daß sie überhaupt durch Menschenwitz und Menschenkunst aus der Tiefe ans Licht gelockt werden kann. Ein Wunder bleibt es doch; man mag es nehmen und sich stellen wie man will.

Ludovico. So ist es allerdings. Es ist ein magisches Wirken in dem verborgnen Gewebe der dichtenden Fantasie und in dem beständigen Aufblühen der Kunst und aller ihrer Gebilde aus dieser unsichtbaren Quelle. Es ist nicht das Werk oder das absichtliche Erzeugniß von einzelnen Menschen; aber wo irgend das tiefe Menschenstreben durch Menschengeist verbunden zusammenwirkt, da regt sich diese geheime magische Kraft. Auf diese Kraft habe ich gerechnet; ich fühle den geistigen Hauch wehen in der Mitte der Freunde, ich lebe nicht in dunkler, schwebender Hoffnung, sondern in fester, klarer Zuversicht der geistigen Morgenröthe einer neuen Poesie. Das übrige enthalten diese Blätter, wenn der Augenblick dieses mitzutheilen, anders günstig und gelegen scheint.

Amalia. Den Winter haben wir wohl lange genug erlebt und sind alle darin aufgewachsen; wo man sich denn bei der rauhen Jahreszeit im geselligen, erwärmten Zimmer an den sparsamen Blumen erfreut, wie sie die künstliche Pflege sorgsam hervorzutreiben vermag. Wohl werden Sie also unsern Dank verdienen, wenn Sie uns einen neuen Frühling eröffnen und hinausführen in die freie große Natur.

Antonio. Lassen Sie uns denn hören, was Sie uns geben oder wenigstens für die Zukunft verheißen wollen. Ich hoffe, wir finden in diesem Ueberblick zukünftiger Poesie, den Sie uns geben wollen, einen Gegensatz für Andrea's Epochen der vergangenen Dichtkunst. So können wir dann eine Ansicht und eine Kraft als Hebel für die andre gebrauchen, und über beide desto freier und eingreifender dialektisch nach allen Seiten hin reden und strei-

ten, und wieder auf die eine große Frage zurückkommen, ob sich Poesie wohl überhaupt auch lehren und lernen läßt.

Camilla. Es ist gut, daß Ihr endlich zum Ziele kommt. Ihr wollt eben alles in die Schule nehmen und seid nicht einmahl Meister über die Redensarten, die Ihr führt; so daß es wohl gut wäre, wenn Eine von uns den Vorsitz führte, um Ordnung im Gespräche zu schaffen.

Antonio. Nachher wollen wir Ordnung halten, und wenn es nöthig ist, sollen Sie entscheiden. Jetzt lassen Sie uns hören.

Ludovico. Was ich hier mitzutheilen und zu geben habe, und was mir sehr an der Zeit schien, zur Sprache zu bringen, ist eine

Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung.

Bei dem Ernst, mit dem wir die Kunst verehren, meine Freunde, möchte ich Euch auffordern, Euch selbst zu fragen: Soll die Kraft der Begeisterung denn auch in der Poesie sich immerfort wieder einzeln versplittern und wenn sie sich müde gekämpft hat gegen das widrige Element, endlich einsam verstummen? Soll das höchste Leben der Seele immer nahmenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen? Ist die Liebe wirklich unüberwindlich für die Darstellung, und gibt es wohl eine Kunst, welche diesen Nahmen verdiente, wenn sie nicht die Gewalt hat, den Geist der Liebe durch ihr Zauberwort zu fesseln, daß er ihr folge und auf ihr Geheiß und nach ihrer nothwendigen Willkühr die schönen Bildungen beseelen muß? —

Ihr vor allen müßt es wissen, was ich meine, die Ihr selbst Dichter seid, und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem umwölbenden Sternen-Himmel, einer erfrischenden Lebens-Luft, um frei aufzuathmen.

Aus dem Innern herausarbeiten, das alles muß der moderne

Dichter, und viele haben es herrlich gethan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn aus Nichts.

Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poesie der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht, als Quelle der Fantasie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, nicht bloß jede alte Symbolik zu verstehen, sondern eben dadurch auch eine neue für uns wieder zu gewinnen; oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine solche symbolische Erkenntniß und Kunst wieder hervorzubringen.

Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie uns kommen, als die alte ehemahlige, welche überall die erste Blüthe der jugendlichen Fantasie war, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das nächste Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Symbolik muß im Gegentheil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.

Ihr möcht wohl lächeln über dieses wunderbar zusammengesetzte Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehen dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nähmlich eines solchen, welches blos auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen, wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, symbolische Sage und Dichtung, beide sind Eins und unzertrennlich. Alle Gedichte des Alterthums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist, nur anders ausgedrückt. Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sei ein einziges,

untheilbares, vollendetes Gedicht. Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andere Weise versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere?

Man soll nur dem Unglauben an die Möglichkeit einer neuen fest bestehenden Symbolik der Natur und der Kunst nicht Raum geben. Die Zweifel von allen Seiten und nach allen Richtungen sollen uns willkommen sein, damit die Untersuchung desto freier und reicher werde. Man schenke nur diesen Vermuthungen ein aufmerksames Gehör! Mehr als Vermuthungen können wir nach der Beschaffenheit der Sache nicht geben wollen. Aber wir dürfen hoffen, diese Vermuthungen sollen zu Wahrheiten werden. Denn es sind, gewissermaaßen Vorschläge zu Versuchen; befruchtende Ideen eines neuen Lebens.

Kann eine neue symbolische Welt sich jetzt nur aus der innersten Tiefe des Geistes, wie durch sich selbst, herausarbeiten, so finden wir einen sehr bedeutenden Anhaltspunkt und eine merkwürdige Bestätigung für das, was wir suchen, in der wichtigsten intellectuellen Erscheinung des Zeitalters, im Idealismus; als Anfang und ersten Anstoß der Lebensphilosophie oder der Geisteswissenschaft, betrachtet. Dieser ist auf eben die Weise gleichsam wie aus Nichts entstanden, und es ist nun auch in der Geisterwelt ein fester Punkt constituirt, von wo aus die Kraft des Menschen sich nach allen Seiten mit steigender Entwicklung ausbreiten kann, sicher sich selbst und die Rückkehr nie zu verlieren. Alle Wissenschaften und alle Künste wird diese große intellectuelle Wiedergeburt und neue Belebung ergreifen. Vorzüglich sieht man sie in der Naturwissenschaft wirken, in welcher die dynamische Erkenntniß eigentlich schon früher für sich hervorbrach, ehe sie noch vom Zauberstabe der Philosophie berührt war. Und dieses merkwürdige Factum kann zugleich ein Wink sein über den geheimen Zusammenhang und die innere Einheit des Zeitalters. Der Idealismus, in praktischer Ansicht nichts anders als der Geist jener intellectuellen Wiedergeburt, die großen Maximen derselben, die wir aus eigner Kraft und Freiheit ausüben und ausbreiten sollen, ist in speculativer Ansicht, so wichtig er sich auch hier zeigt, doch nur ein Theil, ein Zweig, eine Aeußerungsart von dem Haupt-Phänomene, daß die Mensch-

heit aus allen Kräften ringt, ihren verlornen Mittelpunkt wiederzufinden. Sie muß, wie jetzt die Sachen stehen, entweder untergehen oder sich, wie ein Phönix, neu aus der Asche der falschen Geistescultur und alles bloß abstracten Denkens verjüngen. Was ist wahrscheinlicher, und was läßt sich nicht von einem solchen Zeitalter der Verjüngung hoffen? Das graue Alterthum wird wieder lebendig werden, und die fernste Zukunft der Bildung sich schon in Vorbedeutungen melden. Doch das ist nicht das, worauf es mir zunächst hier ankommt; denn ich möchte gern nichts überspringen und Euch Schritt vor Schritt bis zur Gewißheit dieser wunderbaren Erscheinungen führen. Wie es das Wesen des Geistes ist, sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehen und in sich zurückzukehren; wie jeder Gedanke nichts andres ist, als das Resultat einer solchen Thätigkeit: so ist derselbe Vorgang auch im Ganzen und Großen jeder Form der Lebensphilosophie oder des Idealismus sichtbar, der ja selbst nur die Anerkennung jenes Selbstgesetzes ist, und das neue durch die Anerkennung verdoppelte Leben, welches die geheime Kraft desselben durch die unbeschränkte Fülle neuer Erfindung, durch die allgemeine Mittheilbarkeit und durch die lebendige Wirksamkeit aufs herrlichste offenbart. Natürlich nimmt das Phänomen in jedem eigenthümlichen Geiste eine neue und andre Gestalt an, wo denn oft der Erfolg hinter unsrer Erwartung zurückbleiben muß. Aber was nothwendige Gesetze für den Gang des Ganzen erwarten lassen, darin kann unsre Erwartung nicht getäuscht werden. Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andere Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können, und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schooß ein neuer eben so gränzenloser Realismus erheben; und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie und symbolische Kunst, sondern selbst auf indirecte Art die Quelle derselben werden. Die Spuren einer ähnlichen Tendenz kann man schon jetzt fast überall wahrnehmen; besonders in der Naturphilosophie, deren mannichfaltige Wege und Abwege uns bald den Schlüssel und den Uebergang zu jeder alten oder neuen mythologischen Ansicht der Natur, darbieten werden.

Auch ich trage schon lange das Ideal eines solchen Realismus in mir, und wenn es bisher nicht zur Mittheilung gekommen ist, so war es nur, weil ich das Organ dazu noch suche. Doch weiß ich, daß ich es nur in der Poesie finden kann, denn in Gestalt der Philosophie oder eines Systems wird der Geist dieses Realismus niemahls ganz entfaltet und vollständig dargestellt werden können. Poesie ist der wesentliche Anfang, der innre Kern und die Vollendung jener lebendigen Naturoffenbarung und Weltanschauung. Und selbst nach einer allgemeinen Tradition ist es zu erwarten, daß dieser neue Realismus, weil er doch idealischen Ursprungs sein, und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben muß, als Poesie erscheinen wird, welche ja auf der Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen soll.

Ich nehme übrigens hier, den Idealismus und das entgegenstehende System der Einheit, ganz so wie sie in dem jetzigen Zeitgeiste gegeben sind, ohne alle Rücksicht auf den ihnen, als geltender Philosophie, beigemischten wissenschaftlichen Irrthum; in der gleichen Weise, wie Plato die jonische Philosophie der ewigen Veränderung aller Dinge, und die Lehre des Parmenides von der unwandelbaren Einheit, als verschiedenartige Elemente und Gegensätze des wissenschaftlichen Denkens vergleichend zusammenstellt, um aus dem Zwiespalt der Irrthümer selbst, die höhere Wahrheit hervorzurufen. Ich sehe also für jetzt nicht darauf, daß der Idealist, wie ein neuer Prometheus, die Kraft des Göttlichen allein in sein eignes Ich legen will; da dieser titanische Uebermuth und Irrthum unter schwachsinnigen Sterblichen überdem nicht weit um sich greifen kann, und von selbst seinen Gegensatz hervorrufen muß. Eben so wenig werde ich mich dabei aufhalten, daß in dem Systeme der absoluten Einheit, wie jeder weiß, die Natur mit der Vernunft, und diese mit der Gottheit verschmolzen und identificirt wird; indem alle Unterschiede aufgelöst und alle Einzelnheiten verschlungen werden in den Einen untheilbaren Ocean und Abgrund des Unendlichen. Dieser Irrthum zwar wird tiefe Wurzel fassen in der Zeit, die aus manchen Gründen dazu hinneigt; und es wird einen Kampf kosten, ehe sich die bleibende Gestalt der göttlichen Wahrheit emporwindet aus den Fluthen

dieses seit alten Zeiten für die Erkenntniß der göttlichen Dinge bodenlosen und allverschlingenden Oceans der falschen Einheit. Aber die lebendige Entwicklung und Einwirkung der Weltgeschichte und der Offenbarung wird den herandringenden Meereswogen wie ein Damm entgegentreten und ihnen ein festes Ufer zur Gränze setzen. In diesem zwiefachen Lichte der Offenbarung und der Weltgeschichte sehe ich dann eine reinere Erkenntniß des Göttlichen, eine neue oder neu verjüngte Wissenschaft des Geistes und der Seele in Gott emporblühen und sich immer reicher entfalten; obwohl diese höhere Stufe oder Rückkehr der Wahrheit und des geistigen Denkens mir noch fern zu stehen scheint und erst in der Zukunft sichtbar wird. Ich nehme, nach dieser Episode, den Faden wieder auf für den gegenwärtigen Zeitmoment, ganz nach dem Standpunkte, wie er in diesem liegt, ohne weder das eine noch das andere System, als solches, zu theilen, und zu dem meinigen zu machen, deren Zwiespalt zu schlichten, ich der Zukunft überlasse. Hiernach gilt mir die Philosophie des Lebens und der Thätigkeit, oder der Idealismus, nur als erster wirksamer Anstoß und Anfang der intellectuellen Bewegung, Veränderung und Wiedergeburt. Das andere System aber ist, als Element der Einheit, zugleich der Träger und Ruhepunkt der Fantasie; jener wissenschaftlichen Fantasie nähmlich, welche der bloß dichterischen noch vorangeht und selbst nichts andres ist, als das Vermögen der Naturanschauung. Diese ist die Mutter und Quelle aller Mythologie, und zugleich herrschend und mächtig in der jetzigen Zeit, welche von der dynamischen Wissenschaft zu ihr hingetrieben und zurückgeführt wird. Wenn daher die Idealisten einen so leichten Sieg über den Gegner erstritten, und das System der Einheit sammt dem alten Spinoza selbst für immer beseitigt, und ganz gestürzt zu haben wähnen, was sie mit ihren Waffen kaum vermögen, so dürfte hier wohl noch manche Umkehrung und erneuerte Wendung zu erwarten sein, ehe das Chaos geordnet und der Kampf geschlichtet sein wird. Denn wie die Wissenschaftslehre, nach der Ansicht derer, welche die Unendlichkeit des Idealismus nicht bemerkt haben, wenigstens eine vollendete Form bleibt, ein allgemeines Schema für alle Wissenschaft; so ist auch Spinoza auf

ähnliche Weise der allgemeine Grund und Halt für jede besondre Art von Mystik, oder wissenschaftlicher Fantasie. Der neue Parmenides, scheint mir, soll ein gleiches Schicksal haben, wie der gute alte Saturn der Fabel. Die neuen Götter haben den Herrlichen vom hohen Thron der Wissenschaft herabgestürzt. In das heilige Dunkel der Fantasie ist er zurückgewichen, da lebt und haust er nun mit den andern Titanen in ehrwürdiger Verbannung. Haltet ihn hier! Im Gesang der Musen verschmelze seine Erinnerung an die alte Herrschaft in eine leise Sehnsucht. Er entkleide sich vom kriegerischen Schmuck des Systems, und theile dann die Wohnung im Tempel der neuen Poesie mit Homer oder Empedokles und Dante und geselle sich zu den Laren und Hausfreunden jedes naturbegeisterten Dichters.

Ich begreife es wohl, daß ein klarer Dichtergeist, wie Lessing oder Goethe, den Spinoza verehren und lieben mag; ohne daß man diese Lichter der Kunst darum eines durchdachten, und absichtlich fortgeführten Pantheismus beschuldigen dürfte. In Erfindung des Einzelnen ist die eigne Fantasie der Dichter reich genug; sie anzuregen, zur Thätigkeit zu reizen und ihr Nahrung zu geben, nichts geschickter als die Dichtungen andrer Künstler. Hier aber in diesem lockenden Systeme der allumfassenden Einheit, finden sie den Anfang und das Ende aller Fantasie, den allgemeinen Grund und Boden, auf dem ihr Einzelnes ruht, und eben diese Absonderung des Ursprünglichen, Ewigen der Fantasie von allem Einzelnen und Besondern muß ihnen sehr willkommen sein. Sie dürfen nur hinschauen und es wird ihnen ein tiefer Blick in die innerste Werkstätte der Poesie gegönnt. Von der Art wie die Fantasie jenes Philosophen, so ist auch sein Gefühl. Nicht Reizbarkeit für dieses und jenes, nicht Leidenschaft, die schwillt und wieder sinket; aber ein klarer Duft schwebt unsichtbar über dem Ganzen, überall findet die ewige Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Denkens, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe athmet.

Und ist nicht dieser milde Wiederschein des höhern Geistes im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funke aller Poesie? Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Hand-

lungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn Ihr den alten Kram auch millionenmahl durch einander würfelt und über einander wälzt. Das ist nur der sichtbare äußre Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der todte Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funken der Begeisterung in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe.

Und was ist jede schöne Mythologie andres als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur, in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?

Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.

Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüth verlassen. Freilich, wem es da trocken ist, dem wird es nirgends quellen; und das ist eine bekannte Wahrheit, gegen die ich am wenigsten gesonnen bin, mich aufzulehnen. Aber wir sollen uns überall an das Gebildete anschließen und auch das Höchste durch die Berührung des Gleichartigen, Aehnlichen, oder bei gleicher Würde Feindlichen entwickeln, entzünden, nähren, mit einem Worte bilden. Ist das Höchste aber wirklich keiner absichtlichen Bildung fähig; so laßt uns nur gleich jeden Anspruch auf irgend eine freie Ideenkunst aufgeben, die alsdann ein leerer Nahme sein würde.

Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigenthümlichstes Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.

Da finde ich nun eine große Aehnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Construction des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser

wunderbare ewige Wechsel von Begeisterung und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine eigne und neue Art von Mythologie des Witzes zu sein. Der Geist und die ganze Gestaltung ist dieselbe; und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Sonderbaren und selbst des Widersinnigen oder auch einer kindlichen aber doch geistreichen Einfalt durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Warum wollten wir uns also nicht ermuthigen, diese herrlichen Gestalten des großen Alterthums neu zu beleben? Versuchen wir es nur einmahl, die alte Mythologie voll von jenen Ansichten, welche die jetzige Naturwissenschaft und Philosophie in jedem Nachdenkenden erregen muß, zu betrachten, wie uns alles in neuem Glanz und Leben verwandelt und in höherer Bedeutung erscheinen wird.

Aber auch die andern Mythologien müssen wieder erweckt werden, nach dem Maaß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie und symbolischen Ideenwelt zu beschleunigen. Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich, wie die des Alterthums! Welche neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen, wenn einige deutsche Künstler, mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Uebersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche bei andern bloß praktischen Zwecken und Ansichten so oft unbenützt bleibt. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Fantasie; und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen kön-

nen, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Von einer andern, ernsten und strengeren Seite, als in der bunten, farbigen, arabischen Mährchenwelt ist die Natur in der nordischen Göttersage aufgefaßt; und manche verlorne Spuren und Anklänge aus dieser großen alten Naturdichtung sind noch in den Volksliedern und Volksmährchen der verschiedenen, vom germanischen Stamm bevölkerten Ländern, erhalten und aufbewahrt. Auch ganz eigenthümliche Anklänge, die nicht aus dieser nordischen Quelle sind, sondern von anderm Ursprung und von durchaus localer Beschaffenheit, mögen sich unter diesem reichen Vorrath mannichfacher Volkssagen finden, welche alle in ihrer tiefern Naturbedeutung die sorgsamste Beachtung verdienen.

Welch' unermeßlich reiche Natur-Symbolik liegt nicht in jenen Schilderungen und Gleichnissen verhüllt, welche die Dichter aus der sichtbaren Fülle der Natur so wie sie dem sinnlichen Auge erscheint, entlehnen; in jenen gewöhnlichen Bildern, meine ich, von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, überhaupt von der grünenden Erde, sammt allen ihren Gewächsen und Gebilden, oder von dem azurnen Himmel und allen seinen Erscheinungen des Lichts und der Finsterniß, und von den innern wesentlichen Elementen und Kräften aller Dinge. Bei dem bloßen Gewohnheitsdichter, der nur von der Oberfläche wegsingt, was ihn gerade beschäftigt oder wie es allgemein hergebracht und üblich ist; da ist das alles ein leerer und eitler Schmuck, eine überflüssige und beschwerliche Zierath. Bei dem wahren Dichter aber haben alle diese Bilder und Gleichnisse eine tiefe Bedeutung, und wohl wäre es lohnend und belehrend, wenn ein im Geist erhellter Naturphilosoph, diese Symbolik, welche in den Sinnbildern der Poesie verborgen liegt, hervorzöge und als ein großes Ganzes ordnend ans Licht zusammenstellte; oder auch von der andern Seite, wenn ein begeisterter Naturdichter, nicht bloß unbewußt und aus glücklichem Instinct, sondern mit Bewußtsein, was er als Denker und Seher in der Natur erkannt, nun in Poesie in jenem bildlichen Frühlingsgewande aussprechen wollte.

Ueberhaupt muß man auf mehr als einem Wege zum Ziel bringen können. Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität, wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet, untheilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang, mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist; ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde zu sagen, der eigentliche Werth und Charakter, ja, die Tugend des Menschen sei seine Eigenthümlichkeit.

Ich fasse meine Gedanken noch einmahl in der Kürze zusammen. Die Grundlage, auf welcher alle Kunst und Poesie beruht, ist die Mythologie; und hierüber werden wir wohl alle einverstanden sein. Der tiefste Schaden und Mangel aller modernen Dichtkunst besteht eben darin, daß sie keine Mythologie hat. Das Wesentliche der Mythologie aber liegt nicht in den einzelnen Gestalten, Bildern oder Sinnbildern, sondern in der lebendigen Naturanschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt. Zu dieser lebendigen Naturanschauung führt uns die Wissenschaft zurück, sobald sie die rechte geistige Tiefe und Quelle der innern Offenbarung erreicht hat. Den Anfang und ersten Anstoß der intellectuellen Bewegung enthält und gewährt uns der Idealismus, der in seiner Einseitigkeit selbst den eignen Gegensatz hervorruft, und wieder zu jenem alten Systeme der Einheit führt, welches die eigentliche Grundlage und das natürliche Element der productiven Einbildungskraft, der Quelle und Mutter aller symbolischen Dichtungen, bildet.

Dieses ist der Faden, welcher die Naturphilosophie mit der Mythologie, und durch diese auch mit der Kunst, als symbolischer Darstellung verknüpft. Sollten aber auch für die Darstellung einer neuen symbolischen Welt von Naturanschauungen in der Poesie, noch große Hindernisse im Wege stehen, und schwere Aufgaben zu lösen sein, ehe das Ziel erreicht werden kann; so dürfen wir einer reichen und glücklichen Entwicklung für alles symbolische Verständniß in der Natur selbst und auch in dem gesammten Umkreis der alten und neuen Mythologie mit Gewißheit entgegensehen. Aber auch für die Kunst und Poesie

dürfen wir große und gerechte Hoffnungen fassen. Der Anfang aber und der erste Grund liegt immer in der Wissenschaft, aus deren dynamischen Erscheinungen jetzt die wunderbarsten Offenbarungen der Natur von allen Seiten hervorbrechen.

Und so laßt uns denn, beim Licht und Leben! nicht länger zögern, sondern jeder nach seinem Sinn die große Entwicklung beschleunigen, zu der wir berufen sind. Seid der Größe des Zeitalters würdig, und der Nebel wird von Euren Augen sinken; es wird helle vor Euch werden. Alles Denken ist ein Diviniren, aber der Mensch fängt erst eben an, sich seiner divinatorischen Kraft bewußt zu werden. Welche unermeßliche Erweiterungen wird sie noch erfahren; und eben jetzt. Mich däucht, wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Vorgang allgemeiner Verjüngung, jene Grundgesetze der ewigen Wiedergeburt verstünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Thun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit, die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das leere, abstracte Reden aufhören, und der Mensch würde inne werden, was er ist, und sein soll auf der Erde und im Angesichte der Sonne; als König der erschaffenen Natur, in deren Mitte und auf deren Gipfel ihn der schaffende Geist gestellt hat.

Dieses ist es, was ich unter der neuen Mythologie oder symbolischen Erkenntniß und Kunst verstehe.

Antonio. Ich erinnerte mich während Ihrer Vorlesung an zwei Bemerkungen, die ich oft habe hören müssen, und die mir nun weit klarer geworden sind, als zuvor. Die Idealisten versicherten mich aller Orten, dieses System von der Einheit sei wohl an sich richtig und gut, nur sei es durch und durch unverständlich. In den kritischen Schriften fand ich dagegen, jedes Werk des Genie's sei zwar dem Auge klar, dem Verstande aber ewig geheim. Nach Ihrer Ansicht gehören diese Aussprüche zusammen, und ich ergetze mich aufrichtig an ihrer absichtslosen Symmetrie.

Lothario. Ich möchte unsern Freund darüber zur Rede stellen, daß er die Natur und die Wissenschaft oder Idee derselben, so ausschließend zu nennen schien, da er sich doch stillschweigend überall auch auf die Welthistorie und die Offenbarung der Zeiten gründete, die wohl der eigentliche Quell seiner Mythologie sein dürfte, eben so sehr als die Naturanschauung; wenn es anders erlaubt ist, einen alten Nahmen für etwas zu brauchen, was eben auch noch nicht vorhanden ist in seiner wahren Bedeutung und Würde. Ihre Ansicht des Zeitalters indessen scheint mir so etwas, was den Nahmen einer welthistorischen Ansicht in meinem Sinne verdient.

Ludovico. Man knüpft da zunächst an, wo man die ersten Spuren des Lebens wahrnimmt; das ist jetzt in der Naturphilosophie.

Marcus. Ihr Gang war etwas rasch. Im Einzelnen würde ich Sie oft bitten müssen, mir mit Erläuterungen Stand zu halten. Im Ganzen aber hat Ihre Theorie mir eine neue Aussicht über die didaktische, oder wie unser Philologe sie nennt, über die didaskalische Gattung gegeben. Ich sehe nun ein, wie dieses räthselhafte Zwitterwesen und wahre Kreuz aller bisherigen Eintheilungen nothwendig zur Poesie gehört. Denn unstreitig ist das Wesen der Poesie eben diese höhere idealische Ansicht der Dinge, sowohl des Menschen als der äußern Natur. Es ist begreiflich, daß es vortheilhaft sein kann, auch diesen wesentlichen Theil des Ganzen in der Ausbildung zu isoliren.

Antonio. Ich kann die didaktische Poesie nicht für eine eigentliche Gattung gelten lassen, so wenig wie die romantische. Jedes Gedicht soll eigentlich romantisch und jedes soll didaktisch sein, in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen unendlichen Sinn bezeichnet. Auch machen wir diese Forderung überall, ohne eben den Nahmen zu gebrauchen. Selbst in ganz populären Arten, wie z. B. im Schauspiel, fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens, wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei. Dieses scheint uns das Wesentlichste, und was liegt nicht alles darin? Wir halten uns also nur

an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergetzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben.

Lothario. Alle geistigen Andeutungen und Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst fortbildenden und wiederspiegelnden Kunstwerke des Schöpfers.

Ludovico. Mit andern Worten, alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen.

Lothario. Darum sind die innersten Lebenskeime aller Künste und Wissenschaften ein Eigenthum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen. In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben; nähmlich die Künste und Wissenschaften sind alsdann noch Eins; so wie es von Anfang gewesen. In unserm gegenwärtigen, zersplitterten Zustande aber würde nur der Wahre und vollkommene Dichter ein idealischer Mensch und ein universeller Künstler sein können.

Antonio. Oder die Mittheilung und Darstellung aller Künste und aller Wissenschaften kann nicht ohne einen poetischen Bestandtheil sein; damit wir es weniger auffallend ausdrücken.

Ludovico. Ich bin Lothario's Meinung, daß der Geist aller Künste und Wissenschaften sich in einem Mittelpunkt begegnet; und ich getraue mich kühn, sogar aus der Mathematik, nach jener geistigen Platonischen Ansicht derselben, eine Fülle von symbolischer Schönheit und Bedeutung zu entfalten, als reiche Nahrung für die poetische und künstlerische Begeisterung, um unsern Sinn durch ihre Wunder zu entflammen. In der Naturanschauung aber ist die Berührung am sichtbarsten. Die Naturwissenschaft kann kein Experiment machen ohne Hypothese; jede Hypothese aber auch die beschränkteste, wenn sie mit Consequenz gedacht wird, führt zu Hypothesen über das Ganze, ruht eigentlich auf solchen, wenn gleich ohne Bewußtsein dessen, der sie gebraucht. Es ist in der That wunderbar, wie die Erkenntniß der Natur, sobald es ihr nicht um technische Zwecke, sondern um allgemeine

Resultate zu thun ist, ohne es zu wissen, in Kosmogonie geräth, in Theosophie, oder wie man es sonst nennen mag, kurz in eine symbolische Wissenschaft vom Ganzen.

Marcus. Und sollte Plato von dieser nicht eben so viel gewußt haben, als jene gepriesnen Verkündiger der absoluten Einheit, Parmenides, der unter den Alten als einer der schlechtesten Dichter erscheint, oder vollends der dürre Spinoza, der mir wegen seiner barbarischen Form nun einmahl nicht genießbar ist.

Antonio. Gesetzt, Plato wäre auch, was er doch nicht ist, eben so vertraut mit den Mysterien der Natur, als unter seinen Ideen geistiger Vollkommenheit einheimisch, so war es doch besser, daß unser Freund jene andern wählte, um uns den Urquell der Poesie in dem Naturbegriff des Realismus zu zeigen, grade weil bei ihnen an keine Poesie der Form zu denken ist. Dem Plato hingegen ist die Darstellung und ihre Vollkommenheit und Schönheit nicht Mittel, sondern Zweck an sich. Darum ist schon seine Form, streng genommen, durchaus poetisch.

Ludovico. Ich habe in der Rede selbst gesagt, daß ich den Parmenides unter den Alten, so wie den Spinoza unter den Neuern, nur als Repräsentanten anführe. Hätte ich weitläuftiger sein wollen, so würde ich noch manches andre zu erwähnen gefunden haben. Auch in unserm deutschen Jacob Böhme findet sich manches, was mehr einem Naturgedicht angehört, als Ansicht und Ahnung oder Offenbarung der Fantasie; und was nicht als Philosophie verstanden und genommen sein will, wenigstens nicht in dem gewöhnlichen, beschränkten, wissenschaftlichen Sinne.

Antonio. An diesem berühmten Mystiker, wenn Sie ihn denn doch wenigstens als Dichter gelten lassen, hätten Sie zugleich sehen und zeigen können, ob sich die Ideen über die Natur und das Weltall in christlichem Gewande schlechter ausnehmen, als jene alten Götterdichtungen, welche Sie wieder einführen wollen.

Andrea. Lassen Sie immer den Dichter sich in jenem Kreise bewegen, der ihm eigenthümlich und der natürlichste ist. In der schönen Welt der alten Götter ist er am glücklichsten daheim; und wohl mag diese in ihrer reichen Bilderfülle auch den neuen, tie-

feren Sinn, welchen der Philosoph darin niederlegen möchte, leicht in sich aufnehmen und in verjüngtem Glanze wiederspiegeln.

Lothario. Die Lehre und der Geist der Eleusinischen Mysterien müssen hierbei vorzüglich beachtet werden. Nur durch die Spuren von dem, was in den Mysterien den Eingeweihten offenbart wurde, kann man den tiefern Sinn der alten Mythologie verstehen lernen. Ich vermuthe, daß die Ansicht der Natur, welche da herrschte, auch den jetzigen Forschern, wenn sie schon reif dazu sind, ein großes Licht anzünden würde. Die kühnste und kräftigste, ja ich möchte fast sagen die unbeschränkteste und wildeste Darstellung des Realismus ist die beste. Erinnern Sie mich wenigstens daran, Ludovico, daß ich Ihnen bei Gelegenheit meine Gedanken über das orphische Lied mittheile, welches von dem doppelten Geschlecht des Zeus anfängt, und ihn begeistert als den Allebendigen besingt.

Marcus. Ich erinnere mich einer Andeutung im Winkelmann, aus der ich vermuthen möchte, daß er dieses Bruchstück eben so hoch geachtet wie Sie. Jene begeisterte Ansicht und Anschauung der Natur, wie sie den Mysterien und eben dadurch auch der ganzen alten Mythologie zum Grunde lag, wäre wohl ein herrlicher und würdevoller Gegenstand für einen neuen Lucrez um diese ganze Naturoffenbarung des Alterthums, in jener großen, antiken Weise des Empedokles zu besingen.

Ludovico. Ich stimme gern ein in das Lob dieser gepriesenen Dichter der alten Zeit. Aber in dem epischen Gleichmaaß dieser homerischen Darstellungsweise würde alles zu sehr ins Einzelne zerfallen; es würde die Einheit der Fantasie fehlen, für unsre tiefere, und mehr geistige, symbolische Ansicht der Natur.

Camilla. Wäre es denn nicht möglich, daß Sie, Ludovico, uns den Geist dieses Realismus, wie Sie es nennen, in einer andern schönen Form dichterisch darstellen könnten?

Marcus. Erst dann würde ich den großen Einfluß, den dieses System auf die Kunst der Poesie haben soll, anerkennen und mir gefallen lassen.

Ludovico. Wer etwa dergleichen im Sinne hätte, würde es

nur auf die Art können und sein wollen wie Dante. Er müßte, wie Er, nur Ein Gedicht im Geist und im Herzen haben, und würde oft verzweifeln müssen, ob sich's überhaupt darstellen läßt. Gelänge es aber, so hätte er genug gethan.

Andrea. Sie haben ein würdiges Vorbild aufgestellt! Gewiß ist Dante der einzige, der unter einigen begünstigenden und unsäglich vielen erschwerenden Umständen durch eigne Riesenkraft, er selbst ganz allein, eine Art von Mythologie, wie sie damahls möglich war, einen neuen, symbolischen Sagen- und Bilderkreis, erfunden und gebildet hat.

Antonio. Sie sagen eine Art von Mythologie; und geben schon damit zu, daß die Schwierigkeit nicht ganz gelöst, der Versuch nicht völlig gelungen ist. Es bleibt noch zu viel Willkührliches in dieser neuen Welt von Poesie, die Dante's Geist um sich her erschaffen. Die christliche Wahrheit und Allegorie aus der Bibel und Legende, die Anklänge aus der alten Mythologie, die Naturlehre des Aristoteles und Astronomie des Mittelalters, und die kühne Fantasie der eignen Erdichtung, gehen nicht immer harmonisch in ein Ganzes zusammen, und lassen ein Gefühl von Zwiespalt zurück.

Lothario. Und wenn auch bis jetzt jede alte und moderne Form von einem eigentlichen Natur- und Schöpfungs- oder Weltallgedicht, Dante wie Empedokles, unvollkommen und eigentlich unerreicht geblieben wäre; so steht doch der Grundsatz fest, daß überhaupt jedes Werk der Poesie, eine neue Offenbarung der Natur sein soll. Nur dadurch, daß es Eines und Alles ist, eine kleine Welt, ein in sich geschloßnes, für sich bestehendes und klar umgränztes Ganzes, zugleich aber verwebt mit dem großen Ganzen des All oder der Natur, und den Keim derselben in sich tragend; wird ein Werk erst wahrhaft zum Werk. Diese Idee eines poetischen Werkes überhaupt, sollte uns erst ganz klar sein, ehe wir über die Möglichkeit oder die beste Form eines solchen philosophischen Naturgedichts weiter entscheiden können. Dem Geiste nach, obwohl an ein sinnliches Element gebunden und darin eingehüllt, sollte wohl diese Fülle und Tiefe der Fantasie in jedem wahren Dichterwerke vorhanden sein. Nur dadurch unter-

scheidet es sich von dem, was bloß Studium genannt werden sollte.

Antonio. Es ist mir lieb, daß Sie selbst auf einen andern, klarern Gegenstand mit dieser Kunstfrage hinüberlenken, auf die ich gerne eingehe, weil sie mir schon lange im Sinne liegt. Sie reden von Studien, und unterscheiden, wie billig, Studien und Werke. Ich wollte nach dem von Ihnen gemachten Unterschiede aber doch Studien nennen, die dann in Ihrem Sinne zugleich Werke sind; indem sie wohl jene Naturtiefe und Fülle der Fantasie besitzen.

Marcus. Unterscheiden sich nicht vielmehr Gedichte, die darauf berechnet sind, nach außen zu wirken, wie z. B. vortreffliche Schauspiele, ohne so symbolisch und allumfassend zu sein, schon durch ihre objective Anlage und vollständige Entfaltung, von Studien, die zunächst nur auf die innere Ausbildung des Künstlers gehen, und sein letztes Ziel, jene objective Wirkung nach außen, erst vorbereiten?

Lothario. Sind es bloß gute Schauspiele, so sind es nur Mittel zum Zweck; es fehlt ihnen das Selbstständige, Insichvollendete, wofür ich nun eben kein andres Wort finde als das von Werken, und es darum gern für diesen Gebrauch behalten möchte. Das Drama ist im Vergleich mit dem, was Ludovico im Sinne hat, nur eine angewandte Poesie. Doch kann, was in meinem Sinne ein Werk heißt, in einem einzelnen Fall sehr wohl auch objectiv und dramatisch in Ihrem Sinne sein.

Andrea. Auf diese Weise würde, unter den alten Gattungen, nur in der epischen ein Werk in Ihrem großen Sinne möglich sein.

Lothario. Eine Bemerkung, die in sofern richtig ist, daß im Epischen das Eine Werk auch das einzige zu sein pflegt. Die tragischen und komischen Werke der Alten hingegen, sind nur Variationen, verschiedene Ausdrücke, eines und desselben Ideals. Für den organischen Gliederbau, und die Construction der Darstellung und poetischen Anordnung bleiben sie die höchsten Urbilder und sind, wenn ich so sagen darf, die Werke unter den Werken.

Antonio. Was ich zum Gastmahl beitragen kann, ist eine

etwas leichtere Speise. Amalia hat mir schon verziehen und zugleich erlaubt, daß ich meine besondern Belehrungen an sie, allgemein machen darf.

Brief über den Roman.

Ich muß, was ich gestern zu Ihrer Vertheidigung zu sagen schien, zurücknehmen, liebe Freundin! und Ihnen so gut als völlig Unrecht geben. Sie selbst gaben es sich am Ende des Streites darin, daß Sie sich so tief eingelassen, weil es gegen die weibliche Würde sei, aus dem angebornen Element von heiterm Scherz und ewiger Poesie zu dem gründlichen oder schwerfälligen Ernst der Männer sich, wie Sie es richtig nannten, herabzustimmen. Ich stimme Ihnen gegen sich selbst bei, daß Sie Unrecht haben. Ja ich behaupte noch außerdem, daß es nicht genug sei, dieses Unrecht anzuerkennen; man muß es auch büßen, und die wie mir's scheint, ganz zweckmäßige Buße dafür, daß Sie sich mit der Kritik gemein gemacht haben, soll nun sein, daß Sie sich die Geduld abnöthigen, diese kritische Epistel über den Gegenstand des gestrigen Gesprächs zu lesen.

Ich hätte es gleich gestern sagen können, was ich sagen will; oder vielmehr ich konnte es nicht, meiner Stimmung und der Umstände wegen. Mit welchem Gegner hatten Sie zu thun, Amalia? Freilich versteht er das, wovon die Rede war, recht sehr wohl und wie sich's für einen tüchtigen Virtuosen in der Dichtkunst nicht anders gebührt. Er würde also darüber sprechen können so gut wie irgend einer, wenn er nur überhaupt sprechen könnte. Dieses haben ihm die Götter versagt. Er ist, wie ich schon sagte, ein Virtuose und damit gut, die Grazien sind leider ausgeblieben. Da er nun so gar nicht ahnen konnte, was Sie im innersten Sinne meinten, und das äußerliche Recht so ganz auf seiner Seite war, so hatte ich nichts Angelegeneres, als mit ganzer Stärke für Sie zu streiten, damit nur das gesellige Gleichgewicht nicht völlig zerstört würde. Und überdem ist es mir natürlicher,

wenn es ja sein muß, schriftliche Belehrungen zu geben, als mündliche, die nach meinem Gefühl die Schönheit des Gesprächs entweihen.

Das unsrige fing damit an, daß Sie behaupteten, Friedrich Richters Romane seien keine Romane, sondern ein buntes Allerlei von kränklichem Witz. Die wenige Geschichte sei zu schlecht dargestellt um für Geschichte zu gelten, man müsse sie nur errathen. Wenn man aber auch alle zusammennehmen und sie rein erzählen wolle, würde das doch höchstens Bekenntnisse geben. Die Individualität des Menschen sei viel zu sichtbar, und noch dazu eine solche!

Das letzte übergehe ich, weil es doch wieder nur Sache der Individualität ist. Das bunte Allerlei von kränklichem Witz gebe ich zu, aber ich nehme es in Schutz und behaupte dreist, daß solche Grottesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind.

Lassen Sie mich bei dieser Gelegenheit ausschütten, was ich lange auf dem Herzen habe!

Mit Erstaunen und mit innerm Grimm habe ich oft den Diener diese Bücherhaufen zu Ihnen hereintragen sehen. Wie mögen Sie nur mit Ihren Händen die schmutzigen Bände berühren? Und wie können Sie diesen verworrnen, ungebildeten Redensarten den Eingang durch Ihr Auge in das Heiligthum der Seele verstatten? Stundenlang Ihre Fantasie an Menschen hingeben, mit denen von Angesicht zu Angesicht nur wenige Worte zu wechseln, Sie sich schämen würden? Es frommt wahrlich zu nichts, als nur die Zeit zu tödten und die Imagination zu verderben. Fast alle schlechten Bücher haben Sie gelesen, von Fielding bis zu Lafontaine. Fragen Sie sich selbst, was Sie davon gehabt haben. Ihr Gedächtniß selbst verschmäht das unedle Zeug, was eine fatale Jugendgewohnheit Ihnen zum Bedürfniß macht, und was so emsig herbeigeschafft werden muß, wird sogleich rein vergessen.

Dagegen erinnern Sie sich noch vielleicht, daß es eine Zeit gab, wo Sie den Sterne liebten, sich oft ergetzten, seine Manier anzunehmen, halb nachzuahmen, halb zu verspotten. Ich habe noch einige scherzhafte Briefchen der Art von Ihnen, die ich sorg=

sam bewahren werde. Sterne's Humor hatte Ihnen also doch einen bestimmten Eindruck gegeben; wenn gleich eben keine idealisch schöne, so war es doch eine Form, eine geistreiche Form, die Ihre Fantasie dadurch gewann, und ein Eindruck, der uns so bestimmt bleibt, den wir so zu Scherz und Ernst gebrauchen und gestalten können, ist nicht verloren. Und sollte nicht alles einen gründlichen Werth haben, was das Spiel unsrer innern Bildung auf irgend eine Weise reizt oder nährt?

Sie fühlen es selbst, daß Ihr Ergetzen an Sterne's Humor rein war, und von ganz andrer Natur, als die Spannung der Neugier, die uns oft ein durchaus schlechtes Buch in demselben Augenblick, wo wir es so finden, abnöthigen kann. Fragen Sie sich nun selbst, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bei Betrachtung der witzigen Spielgemählde empfanden, die man Arabesken nennt. Auf den Fall, daß Sie sich selbst nicht von allem Antheil an Sterne's Empfindsamkeit frei sprechen können, schicke ich Ihnen hier ein Buch, von dem ich Ihnen aber, damit Sie gegen Fremde vorsichtig sind, voraussagen muß, daß es das Unglück oder das Glück hat, ein wenig verschrien zu sein. Es ist Diderot's Fatalist. Ich denke, es wird Ihnen gefallen, und Sie werden die Fülle des Witzes hier ganz rein finden von sentimentalen Beimischungen. Es ist mit Verstand angelegt, und mit sichrer Hand ausgeführt; ich darf es ohne Uebertreibung ein Kunstwerk nennen. Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur eine Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Aeußerungsart der Poesie.

Ich denke mir die Sache so. Die Poesie ist so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigen Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst. Wie wir nun fast bei jedem Volk Lieder, Geschichten im Umlauf, irgend eine Art wenn gleich rohe Schauspiele im Gebrauch finden; so haben selbst in unserm fantasielosen Zeitalter, in den eigentlichen Ständen der Prosa, ich meine die sogenannten Gelehrten und gebildeten Leute, einige Einzelne eine seltne Originalität der Anschauung in sich

gespürt und geäußert, obgleich sie darum von der eigentlichen Kunst noch sehr entfernt waren. Der Humor eines Swift, eines Sterne, meine ich, sei die Naturpoesie der höhern Stände unsers Zeitalters.

Ich bin weit entfernt, sie neben jene Großen zu stellen; aber Sie werden mir zugeben, daß wer für diese, für den Diderot Sinn hat, schon besser auf dem Wege ist, den genialischen Witz, die Fantasie eines Ariost, Cervantes, Shakespeare verstehen zu lernen, als ein andrer, der auch noch nicht einmahl bis dahin sich erhoben hat. Wir dürfen nun einmahl die Forderungen in diesem Stück an die Menschen der jetzigen Zeit nicht zu hoch spannen, und was in so kränklichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann selbst natürlicherweise nicht anders als kränklich sein. Dieß halte ich aber, so lange die Arabeske kein Kunstwerk, sondern nur ein Naturprodukt ist, eher für einen Vorzug, und stelle Richtern also auch darum über Sterne, weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastisch seltsamer ist. Lesen Sie nur überhaupt den Sterne einmahl wieder. Es ist lange her, daß Sie ihn nicht gelesen haben, und ich denke, er wird Ihnen etwas anders vorkommen, wie damahls. Vergleichen Sie dann immer unsern Deutschen mit ihm. Er hat wirklich mehr Witz, wenigstens für den, der ihn witzig nimmt; denn er selbst könnte sich darin leicht Unrecht thun. Und durch diesen Vorzug erhebt sich selbst seine sentimentale Seite in der Erscheinung über die Sphäre der engländischen Empfindsamkeit.

Wir haben noch einen äußern Grund, diesen Sinn für das Groteske in uns zu bilden, und uns in dieser Stimmung zu erhalten. Es ist unmöglich, in diesem Zeitalter der Bücher nicht auch viele, sehr viele schlechte Bücher durchblättern, ja sogar lesen zu müssen. Einige unter diesen sind, darauf darf man mit einiger Zuversicht rechnen, glücklicherweise immer von der albernen Art; und da kommt es wirklich nur auf uns an, sie unterhaltend zu finden, indem wir sie nähmlich als witzige Naturprodukte betrachten. Laputa ist nirgends oder überall, liebe Freundin; es kommt nur auf einen Akt unsrer Willkühr und unsrer Fantasie an, so sind wir mitten darin. Wenn die Dummheit eine gewisse Höhe erreicht, zu

der wir sie jetzt, wo sich alles schärfer sondert, meistens gelangen sehen, so gleicht sie auch in der äußern Erscheinung der Narrheit. Und eine angenehme Narrheit, werden Sie mir zugeben, ist das unterhaltendste, was der Mensch imaginiren kann, und das eigentliche letzte Princip alles Ergetzlichen. In dieser Stimmung kann ich oft ganz allein für mich über Bücher, die keineswegs dazu bestimmt scheinen, in ein Gelächter verfallen, was kaum wieder aufhören will. Und es ist billig, daß die Natur mir diesen Ersatz giebt, da ich über so manches, was jetzt Witz und Satyre heißt, durchaus nicht mitlachen kann. Dagegen werden mir nun manche literarische Zeitungen z. B. zu Farcen, wo der Unverstand im leeren Raume der nicht vorhandnen Kunst und Wissenschaft seine verkehrten Turniere mit dem eignen Schatten hält, oder auch der Blinde den Lahmen in die Grube führt; um uns so die Volkskomödie, die wir sonst als Nation in Deutschland entbehren, wenigstens in den Gesindestuben der gelehrten Republik wiederzugeben.

Dieses ist im Ganzen für Sie schon ein zu gelehrter Genuß. Wollen Sie aber, was Sie leider nicht mehr lassen können, in einem neuen Sinn thun, so will ich nicht mehr über den Bedienten schelten, wenn er die Haufen aus der Leihbibliothek bringt. Ja ich erbiethe mich selbst für dieses Bedürfniß Ihr Geschäftsträger zu sein, und verspreche Ihnen eine Unzahl der schönsten Komödien aus allen Fächern der Literatur zu senden.

Ich nehme den Faden wieder auf; denn ich bin gesonnen, Ihnen nichts zu schenken, sondern Ihren Behauptungen Schritt vor Schritt zu folgen.

Sie tadelten Jean Paul auch, mit einer fast wegwerfenden Art, daß er sentimental sei.

Wollten die Götter, er wäre es in dem Sinne, wie ich das Wort nehme, und es seinem Ursprunge und seiner Natur nach glaube nehmen zu müssen. Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen d. h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt.

Vergessen Sie auf einen Augenblick die gewöhnliche übel berüchtigte Bedeutung des Sentimentalen, wo man fast alles unter

dieser Benennung versteht, was auf eine platte Weise rührend und thränenreich ist, und voll von jenen familiären Edelmuthsgefühlen, in deren Bewußtsein Menschen ohne Charakter sich so unaussprechlich glücklich und groß fühlen.

Denken Sie dabei lieber an Petrarca oder an Tasso, dessen Gedicht gegen das mehr fantastische Romanzo des Ariost, wohl das sentimentale heißen könnte; und ich erinnre mich nicht eines Beispiels, wo der Gegensatz so klar und das Uebergewicht so entschieden wäre wie hier.

Tasso ist mehr musikalisch und das Pittoreske im Ariost ist gewiß nicht das schlechteste. Die Mahlerei ist nicht mehr so fantastisch, wie sie es bei vielen Meistern der venetianischen Schule, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, auch im Corregio und vielleicht nicht bloß in den Arabesken des Raphael, ehedem in ihrer großen Zeit war. Die neuere Musik hingegen ist, was die in ihr herrschende Kraft des Menschen betrifft, ihrem Charakter im Ganzen so treu geblieben, daß ich's ohne Scheu wagen möchte, sie eine sentimentale Kunst zu nennen.

Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe und der Geist der Liebe muß in der romantischen Dichtkunst überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen. Die galanten Leidenschaften und edlen Passionen, denen man in den Dichtungen der Modernen, wie Diderot im Fatalisten so lustig klagt, von dem Epigramm bis zur Tragödie nirgends entgehen kann, sind dabei grade das wenigste, oder vielmehr sie sind nicht einmahl der äußre Buchstabe jenes Geistes, nach Gelegenheit auch wohl gar nichts oder etwas sehr unliebliches und liebloses. Nein, es ist der himmlische Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er läßt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läßt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Kraft durchdrungen und beseelt werden. Aber in dem Gedicht, wo er nicht überall ist, oder überall sein könnte, ist er gewiß gar nicht. Er ist ein unendliches Wesen und mit nichten haftet und klebt

sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen; für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur.

Nur die Fantasie kann das Räthsel dieser Liebe fassen, und als Räthsel darstellen; und dieses Räthselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung. Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das rein Geistige kann sich in der Sphäre der Natur nur indirect mittheilen und äußern. Daher bleibt von dem, was ursprünglich Fantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück, was wir Witz nennen.

Noch eines liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigenthümliche der Tendenz der romantischen Dichtkunst im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied. Die alte Poesie schließt sich durchgängig an die Mythologie an, und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie sogar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, ward bestraft. Die romantische Dichtkunst hingegen ruht ganz auf historischem Grunde, weit mehr als man es weiß und glaubt. Das erste beste Schauspiel, das Sie sehen, irgend eine Erzählung, die Sie lesen; wenn eine geistreiche Intrigue darin ist, können Sie fast mit Gewißheit darauf rechnen, daß wahre Geschichte zum Grunde liegt, wenn gleich vielfach umgebildet. Boccaz ist fast durchaus wahre Geschichte, eben so andre Quellen, aus denen alle romantische Erfindung hergeleitet ist.

Ich habe ein bestimmtes Merkmahl des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt. Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte. Ich denke, es ist etwa eben so verschieden, wie die Gemählde des Raphael und

Correio von den Kupferstichen, die jetzt Mode sind. Wollen Sie sich den Unterschied völlig klar machen, so lesen Sie gefälligst etwa die Emilia Galotti, die so unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch ist, und erinnern sich dann an Shakespeare, in den ich das eigentliche Centrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte. Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in einem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Mährchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den classischen Dichtungen des Alterthums abgeben kann; nur diese ewig frischen Blüthen der Fantasie sind würdig, die alten Götterbilder zu umkränzen. Und gewiß ist es, daß alles vorzüglichste der modernen Dichtkunst dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt; es müßte denn eine Rückkehr zum Antiken sein sollen. Wie unsre Poesie mit dem Roman, so fing die der Griechen mit dem Epos an und löste sich wieder darin auf.

Nur mit dem Unterschiede, daß das Romantische nicht sowohl eine Gattung ist als ein Element der Poesie, das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf. Es muß Ihnen nach meiner Ansicht einleuchtend sein, daß und warum ich fordre, alle Poesie solle romantisch sein; den Roman aber, in so ferne er eine besondre Gattung sein will, verabscheue und verwerfe.

Sie verlangten gestern, da der Streit eben am lebhaftesten wurde, eine Definition, was ein Roman sei; mit einer Art, als wüßten Sie schon, Sie würden keine befriedigende Antwort bekommen. Ich halte dieses Problem eben nicht für unauflöslich. Ein Roman ist ein romantisches Buch. Sie werden das für eine nichtssagende Tautologie ausgeben. Aber ich will Sie zuerst nur darauf aufmerksam machen, daß man sich bei einem Buche schon ein Werk, ein für sich bestehendes Ganze denkt. Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist angeschaut zu werden; der Roman hingegen war es von den ältesten Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beider

Formen herleiten. Das Schauspiel soll auch romantisch sein, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ist es nur unter gewissen Einschränkungen, oder um es bestimmter zu sagen, das neure Drama ist ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegentheil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Composition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Centralpunkt wird.

Dieß abgerechnet, findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman Statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist. Sie behaupteten zwar, der Roman habe am meisten Verwandtschaft mit der erzählenden ja mit der epischen Gattung. Dagegen erinnre ich nun erstlich, daß ein Lied eben so gut romantisch sein kann als eine Geschichte. Ja, ich kann mir einen eigentlichen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern. Giebt es einen Roman, in welchem dieses nicht Statt findet und nicht Statt finden kann, so liegt es nur in der individuellen Beschaffenheit des Werks, nicht im Charakter der Gattung; sondern es ist schon eine Ausnahme von diesem. Doch das ist nur vorläufig. Mein eigentlicher Einwurf ist folgender. Es ist dem epischen Styl nichts entgegengesetzter, als wenn die Einflüsse der eignen Stimmung im geringsten sichtbar werden; geschweige denn, daß er sich seinem Humor so überlassen, so mit ihm spielen dürfte, wie es in den vortrefflichsten Romanen geschieht.

Nachher vergaßen Sie Ihren Satz wieder oder gaben ihn auf und wollten behaupten: alle diese Eintheilungen führten zu nichts, es gebe nur eine Poesie, und es komme nur darauf an, ob etwas schön sei; nach der Rubrik könne nur ein Pedant fragen. Sie wissen, was ich von den Classificationen, die so im Umlauf sind,

halte. Aber doch sehe ich ein, daß es für jeden Künstler auch in der Poesie durchaus nothwendig ist, sich selbst auf einen durchaus bestimmten Zweck zu beschränken; und in der historischen Nachforschung komme ich auf mehrere ursprüngliche Formen, die sich nicht mehr in einander auflösen lassen. So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Mährchen, z. B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als daß ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möchte, indem er sie auf ihren ursprünglichen Charakter zurückführte.

Wenn solche Beispiele ans Licht träten, dann würde ich Muth bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre; eine geistig klare und deutlich wissende Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heiterm, ganzem Gemüth, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Grundton der Fantasie auch in Form und Weise der Fantasie wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmahl verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der ehrwürdige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura in himmlischer Anmuth vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; und dann auch Sancho vielleicht von neuem mit dem Don Quixote scherzen.

Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen, seien, behauptete ich im Eingang meines Briefes, die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters.

Daß ich auch die Bekenntnisse dazu rechne, wird Ihnen nicht mehr befremdend sein, wenn Sie zugegeben haben, daß wahre Geschichte das Fundament aller romantischen Dichtung sei; und Sie werden sich, wenn Sie darüber nachdenken wollen, leicht erinnern und überzeugen, daß das Beste in den besten Romanen nichts andres ist, als ein mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntniß des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigenthümlichkeit.

Alle sogenannten Romane, auf die meine Idee von romantischer Form freilich gar nicht anwendbar ist, schätze ich dennoch

ganz genau nach der Masse von eigner Anschauung und dargestelltem Leben, die sie enthalten; und in dieser Hinsicht mögen denn selbst die Nachfolger des Richardson, so sehr sie auf der falschen Bahn wandeln, willkommen sein. Wir lernen aus einer Cecilia Beverley wenigstens, wie man zu der Zeit, da das eben Mode war, in London Langeweile hatte, auch wie eine britische Dame vor lauter Zartgefühl endlich zu Boden stürzt und sich blutrünstig fällt; das Fluchen, die Squire's und dergleichen sind im Fielding wie aus dem Leben gestohlen, und der Wakefield giebt uns einen tiefen Blick in die Weltansicht eines Landpredigers; ja dieser Roman wäre vielleicht, wenn Olivia ihre verlorne Unschuld am Ende wieder fände, der beste unter allen Engländischen Romanen.

Aber wie sparsam und tropfenweise wird einem in allen diesen Büchern das wenige Reelle zugezählt! Und welche Reisebeschreibung, welche Briefsammlung, welche Selbstgeschichte wäre nicht für den, der sie in einem romantischen Sinne liest, ein besserer Roman als der beste von jenen?

Besonders die Bekenntnisse gerathen meistens auf dem Wege des Naiven von selbst in die Arabeske, wozu sich jene Romane höchstens am Schluß erheben, wenn die bankerotten Kaufleute wieder Geld und Credit, alle armen Schlucker zu essen bekommen, die liebenswürdigen Spitzbuben ehrlich und die gefallnen Mädchen wieder tugendhaft werden.

Die Confessions von Rousseau sind in meinen Augen ein höchst vortrefflicher Roman; die Heloise in Hinsicht der Kunst nur ein sehr mittelmäßiger.

Ich schicke Ihnen hier die Selbstgeschichte eines berühmten Mannes, die Sie, so viel ich weiß, noch nicht kennen: die Memoirs von Gibbon. Es ist ein unendlich gebildetes und ein unendlich drolliges Buch. Es wird Ihnen auf halbem Wege entgegenkommen, und wirklich ist der komische Roman, der darin liegt, fast ganz fertig. Sie werden den Engländer, den Gentleman, den Virtuosen im Styl, den Gelehrten, den Hagestolzen, den Elegant vom guten Ton, in seiner ganzen zierlichen Lächerlichkeit durch die Würde dieser abgemeßnen historischen Perioden so klar vor Augen sehen, wie sie nur immer wünschen können. Gewiß man kann viel

schlechte Bücher und viele unbedeutende Menschen durchsehen, ehe man so viel Lachstoff auf einem Haufen beisammen findet.

Nachdem Antonio diese Epistel vorgelesen hatte, fing Camilla an die Güte und Nachsicht der Frauen zu rühmen, daß Amalia ein solches Maaß von Belehrung anzunehmen, nicht für zu gering geachtet; und überhaupt wären sie ein Muster von Bescheidenheit, indem sie bei dem Ernst der Männer immer geduldig, und was noch mehr sagen wolle, ernsthaft blieben, ja sogar einen gewissen Glauben an ihr Kunstwesen hätten. — Wenn Sie unter der Bescheidenheit diesen Glauben verstehen, setzte Lothario hinzu, diese Voraussetzung einer Vortrefflichkeit, die wir noch nicht selbst besitzen, deren Dasein und Würde wir aber zu vermuthen anfangen; so dürfte sie wohl die sicherste Grundlage aller edlen Bildung für vorzügliche Frauen sein. — Camilla fragte, ob es für die Männer etwa der Stolz und die Selbstzufriedenheit sei; indem sich jeder meistens um so mehr für einzig hielte, je unfähiger er sei zu verstehen, was der andre wolle. — Antonio unterbrach sie mit der Bemerkung, er hoffe zum Besten der Menschheit, jener Glaube sei nicht so nothwendig als Lothario meine; denn er sei wohl sehr selten. Meistens halten die Frauen, sagte er, so viel ich habe bemerken können, die Kunst, das Alterthum, die Philosophie und dergleichen für eine bloße Ueberlieferung, die einer dem andern nachspricht, mit einem Worte, für grundlose Vorurtheile, welche sich die Männer unter einander weiß machen, und gegenseitig einbilden, um sich die Zeit zu vertreiben. — So lange es, wie mehrentheils geschieht, nur ein leeres abstractes Reden über alle diese Dinge ist, erwiederte Lothario, oder wenigstens bei der bloßen Idee bleibt, ohne wirklich in's Leben einzugreifen; ist das eben nicht zu verwundern, noch auch den Frauen sehr zu verargen. Denn nur was die Seele berührt, vermag das Mitgefühl zu ergreifen, und einen lebendigen Glauben hervorzurufen. —

Marcus kündigte einige Bemerkungen über Goethe an. Also schon wieder die Charakteristik eines lebenden Dichters? fragte

Antonio. Sie werden die Antwort auf Ihren Tadel in dem Aufsatze selbst finden, erwiederte Marcus, und fing an zu lesen.

Versuch über den verschiedenen Styl in Goethe's früheren und späteren Werken.

Goethe's poetische Vielseitigkeit ist mir oft von neuem einleuchtend geworden, wenn ich die mannichfaltige Art bemerkte, wie seine Werke auf Dichter und Freunde der Dichtkunst wirken. Der eine strebt dem Idealischen der Iphigenia oder des Tasso nach, der andre macht sich die leichte und doch einzige Manier der kunstlosen Lieder und reizenden kleinen Dramas und Singspiele zu eigen; dieser ergetzt sich an der schönen und naiven Form des Hermann, jener wird hingerissen von der tiefen Begeisterung des Faust. Für denjenigen, welcher auf den Geist des Dichters im Allgemeinen sieht, bleibt der Meister der faßlichste Inbegriff, um den ganzen Umfang seiner Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaaßen zu überschauen.

Der Dichter mag seinem eigenthümlichen Sinne folgen, und selbst für den Liebhaber kann das eine Zeitlang hingehen; der Kenner aber, und wer zur Erkenntniß gelangen will, muß das Bestreben fühlen, den Dichter selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dieß möglich ist, zu ergründen. Es kann dieses freilich nur ein Versuch bleiben, weil in der Kunstgeschichte nur eine Masse die andere mehr erklärt und aufhellt. Es ist nicht möglich, einen Theil für sich zu verstehen; d. h. es ist unverständig, ihn nur im Einzelnen betrachten zu wollen. Das ganze aber ist noch nicht abgeschlossen; und also bleibt alle Kenntniß dieser Art, nur Annäherung und Stückwerk. Aber ganz aufgeben dürfen und können wir das Bestreben nach ihr dennoch nicht, wenn diese Annäherung, dieses Stückwerk ein wesentlicher Bestandtheil zur Ausbildung des Künstlers ist.

Es muß diese nothwendige Unvollständigkeit um so mehr eintreten bei der Betrachtung eines Dichters, dessen Laufbahn noch nicht geendigt ist. Doch ist das keineswegs ein Grund gegen das

ganze Unternehmen. Wir sollen auch den mitlebenden Künstler als Künstler zu verstehen streben, und dieß kann nur auf jene Weise geschehen; und wenn wir es wollen, so müssen wir ihn eben so beurtheilen, als ob er ein Alter wäre; ja er muß es für uns im Augenblick der Beurtheilung gewissermaaßen werden. Unwürdig aber wäre es, den Ertrag unsers aufmerksamen Forschens etwa deswegen nicht mittheilen zu wollen, weil wir wissen, daß der Unverstand des großen Haufens diese Mittheilung nach seiner alten Art auf mannichfache Weise mißdeuten wird. Wir sollen vielmehr voraussetzen, daß es mehrere Einzelne giebt, die mit dem gleichen Ernst wie wir nach gründlicher Erkenntniß dessen streben, von dem sie wissen, daß es das rechte sei.

Zuerst bringt sich uns die Bemerkung auf, daß man nicht leicht einen andern Autor finden wird, dessen früheste und spätere Werke so auffallend verschieden wären, wie es hier der Fall ist. Es ist der ganze Ungestüm der jugendlichen Begeisterung und die Reife der vollendeten Ausbildung im schärfsten Gegensatze. Diese Verschiedenheit zeigt sich aber nicht blos in den Ansichten und Gesinnungen, sondern auch in der Art der Darstellung und in den Formen, und hat durch diesen künstlerischen Charakter eine Aehnlichkeit theils mit dem, was man in der Mahlerei unter den verschiedenen Manieren eines Meisters versteht, theils mit den Stufengang der durch Umbildungen und Verwandlungen fortschreitenden Entwicklung, welchen wir in der Geschichte der alten Kunst und Poesie wahrnehmen.

Wer mit den Werken des Dichters einigermaaßen vertraut ist, und sie mit Aufmerksamkeit auf jene beiden auffallenden Extreme überdenkt, wird leicht noch eine mittlere Periode zwischen jenen beiden bemerken können. Statt diese drei Epochen im allgemeinen zu charakterisiren, welches doch nur ein unbestimmtes Bild geben würde, will ich lieber die Werke nennen, welche mir nach reiflichem Ueberlegen diejenigen zu sein scheinen, deren jedes den Charakter seiner Periode am besten repräsentirt.

Für die erste Periode nenne ich den Götz von Berlichingen; Tasso ist es für die zweite, und für die dritte Hermann und Dorothea. Alle drei Werke im vollsten Sinne des Wortes, mehr

und mit einem höhern Maaß von objectiver Ausführung und Vollendung als viele andere aus derselben Epoche.

Ich werde diese drei Perioden nur mit Rücksicht auf den verschiedenen Styl des Künstlers kurz durchgehen, und einige Erläuterungen aus den übrigen Werken für denselben Zweck hinzufügen.

Im Werther verkündigt die reine Absonderung von allem Zufälligen in der Darstellung, die gerade und sicher auf ihr Ziel und auf das Wesentliche geht, den künftigen Künstler. Er hat bewundernswürdige Einzelnheiten; aber das Ganze steht noch tief unter der Kraft, mit der im Götz die wackern Ritter der altdeutschen Zeit uns vor Augen gerückt sind, und mit der auch die Formlosigkeit, die denn doch zum Theil eben dadurch wieder Form wird, bis zum Uebermuth durchgesetzt ist. Dadurch bekommt selbst das Manierirte in der Darstellung einen gewissen Reiz, und das Ganze ist ungleich weniger veraltet als der Werther. Doch eines ist ewig jung auch in diesem, und ragt einzeln aus seiner Umgebung hervor. Dieses ist die große Ansicht der Natur, nicht blos in den ruhigen, sondern auch in den leidenschaftlichen Stellen. Es sind Andeutungen auf den Faust, und es hätte möglich sein müssen, aus diesen Ergießungen des Dichters selbst das ernste Streben des künftigen Naturforschers vorauszusagen.

Es war nicht meine Absicht, alle Produkte des Dichters zu classificiren, sondern nur die bedeutendsten Momente im Stufengange seiner Kunst anzugeben. Ich überlasse es daher eines jeden eignem Urtheil, ob man etwa den Faust wegen der altdeutschen Form, welche der naiven Kraft und dem nachdrücklichen Witz einer männlichen Poesie so günstig ist, wegen des Hanges zum Tragischen, und wegen andrer Spuren und Verwandtschaften zu jener ersten Manier zählen soll. Gewiß aber ist es, daß dieses große Bruchstück nicht bloß, wie die benannten drei Werke, den Charakter einer Stufe darstellt, sondern den ganzen Geist des Dichters offenbart, wie seitdem nicht wieder; außer auf andre Weise im Meister, dessen Gegensatz in dieser Hinsicht der Faust ist, von dem hier nichts weiter gesagt werden kann, als daß er zu dem Größten gehört, was menschliche Dichterkraft je hervorgebracht.

An Clavigo und andern minder wichtigen Produkten der ersten Manier ist am merkwürdigsten, daß der Dichter so früh schon einem bestimmten Zwecke, einem einmahl gewählten Gegenstande zu gefallen, sich genau und eng zu beschränken wußte.

Die Iphigenia möchte ich als Uebergang von der ersten Manier zur zweiten aufstellen.

Das Charakteristische im Tasso ist der Geist der ruhigen Besonnenheit und der nachdenkenden Harmonie; nähmlich daß alles auf ein Ideal von harmonischem Dasein und übereinstimmender Bildung bezogen und selbst die Dissonanz in weichem Ton gehalten wird. Die tiefe Weichlichkeit einer durchaus musikalischen Natur ist noch nie im Modernen mit dieser sinnreichen Gründlichkeit dargestellt. Alles ist hier Antithese und Musik, und das zarteste Lächeln der feinsten Geselligkeit schwebt über dem stillen Gemählde, das sich am Anfange und Ende in seiner eignen Schönheit zu spiegeln scheint. Es mußten und sollten die Unarten einer verzärtelten Künstlerseele hier zum Vorschein kommen; aber sie zeigen sich im schönsten Blumenschmuck der Poesie beinah liebenswürdig. Das Ganze schwebt in der Atmosphäre künstlicher Verhältnisse und Mißverhältnisse der vornehmen Stände, und das Räthselhafte der Auflösung ist nur auf den Standpunkt berechnet, wo Verstand und Willkühr allein herrschen, und das Gefühl beinah schweigt.

In allen diesen Eigenschaften finde ich den Egmont jenem Werk ähnlich oder auf eine so symmetrische Art unähnlich, daß er auch dadurch ein Seitenstück desselben wird. Auch Egmonts sinnender und alles lebendig auffassender Geist ist ein heller Spiegel der ganzen ihn umgebenden Welt; die andern Personen hingegen sind nur ein Wiederschein dieses Lichts. Auch hier unterliegt eine schöne Natur der unwandelbaren Macht des kalten Verstandes. Nur ist der Verstand im Egmont mehr in's Gehäßige geschildert, die Persönlichkeit des Helden hingegen ist weit edler und liebenswürdiger als die des Tasso. Das Mißverhältniß liegt schon ursprünglich in diesem selbst, in seiner Empfindungsweise; die andern sind mit sich selbst Eins und werden nur durch den Fremdling aus höhern Sphären gestört. Im Egmont hingegen wird

alles, was Mißlaut ist, in die Nebenpersonen gelegt. Clärchens Schicksal zerreißt uns, und von Brakenburgs Jammer, dem matten Nachhall einer Dissonanz, möchte man sich beinahe wegwenden. Er geht wenigstens unter, Clärchen lebt fort in ihrem Egmont, die andern repräsentiren nur. Egmont allein lebt ein höheres Leben in sich selbst, und in seiner Seele ist alles harmonisch. Selbst der Schmerz verschmilzt in Musik, und die tragische Katastrophe hinterläßt einen milden Eindruck.

Aus den leichtesten, frischesten Blumengestalten hervor, athmet derselbe schöne Geist jener beiden Stücke in Claudine von Villabella. Durch die merkwürdigste Umbildung ist darin der sinnliche Reiz des Rugantino, in dem der Dichter schon früh das romantische Leben eines lustigen Vagabunden mit Liebe dargestellt hatte, in die geistreichste Anmuth verklärt, und aus der gröberen Atmosphäre in den reineren Aether der Poesie emporgehoben.

In diese Epoche fallen die meisten der Skizzen und Studien für die Bühne. Eine lehrreiche Folge von dramaturgischen Versuchen und bloß wie zum Versuch angestellten Experimenten, wo die Methode und die Maxime des künstlerischen Verfahrens oft wichtiger ist, als das einzelne Resultat. Auch der Egmont ist nach des Dichters Ideen von Shakespeare's römischen Stücken gebildet. Und selbst beim Tasso konnte er vielleicht zuerst an das einzige deutsche Drama gedacht haben, welches durchaus ein Werk des Verstandes ist, obgleich eben nicht des dramatischen, an Lessings Nathan. Es wäre dieß nicht wunderbarer als daß Meisters Lehrjahre, in welchem Werke alle Künstler eine nicht leicht zu erschöpfende Quelle des künstlerischen Nachdenkens finden, in gewissem Sinne, der materiellen Entstehung nach, ein Studium nach Romanen ist, die wohl vor einer strengen Prüfung weder einzeln als Werke, noch zusammen als eine Gattung gelten dürften.

Dieß ist der Charakter der wahren Nachbildung, ohne die ein Werk kaum ein Kunstwerk sein kann! Das Vorbild ist dem Künstler nur Reiz und Mittel, den Gedanken von dem was er bilden will, individueller zu gestalten. So wie Goethe dichtet, das heißt nach Ideen dichten; in demselben Sinne, wie Plato fordert, daß man nach Ideen leben soll.

Auch der Triumph der Empfindsamkeit geht sehr weit ab vom Gozzi, und in Rücksicht der Ironie weit über ihn hinaus.

Auf die Frage, in welche Periode wir Meisters Lehrjahre stellen sollen, ist etwa Folgendes zu bemerken. Bei der künstlichen Geselligkeit, bei der Ausbildung des Verstandes, die in der zweiten Manier den Ton angiebt, fehlt es nicht an Reminiscenzen aus der ersten, und im Hintergrunde regt sich überall der classische Geist, welcher die dritte Periode bezeichnet.

Dieser classische Geist liegt nicht bloß im Aeußerlichen; denn wenn ich nicht irre, so ist sogar im Reineke Fuchs das Eigenthümliche des Tons, welchen der Künstler dem Ton der Alten nachgebildet hat, von demselben Geiste beseelt, wie die äußre Form der epischen Weise im vertraulichen Hexameter.

Metrum, Sprache, Form, Aehnlichkeit der Wendungen und Gleichheit der Ansichten, ferner das meistens südliche Colorit und Costüm, der ruhige weiche Ton, der antike Ausdruck, die besonnene, heitre, oder auch selbstgefällige Ironie, bilden die Elegien, Epigramme, Episteln, Idyllen zu einem Kreise, gleichsam zu einer Familie von Gedichten. Man würde wohl thun, sie als ein Ganzes und in gewissem Sinne wie ein Werk zu nehmen und zu betrachten.

Vieles von dem Zauber und Reiz dieser Gedichte liegt in der eigenthümlichen Charakterstimmung, die sich darin äußert und zur Mittheilung gleichsam gehen läßt. Sie wird durch die classische Sprache nur noch anziehender. Es ist eine gemüthliche, deutsche Sinnlichkeit ganz durchdrungen von der umgebenden Künstlerwelt und aufgelöst in die antike Schönheit derselben.

Wir betrachten nur den Charakter der einzelnen Perioden mit Hinsicht auf die ersten Forderungen der Kunst.

In den Erzeugnissen der ersten Manier ist das Subjective und das Objective durchaus vermischt; das erste aber überwiegend In den Werken der zweiten Epoche ist die Ausführung im höchsten Grade objectiv. Aber das eigentlich Interessante derselben, der Geist der Harmonie und der Besonnenheit oder der Selbstbetrachtung, verräth seine Beziehung auf eine bestimmte Individualität. In der dritten Epoche ist beides rein geschieden, und Hermann und Doro=

thea durchaus objectiv. Durch das Wahre, Innige könnte es eine Rückkehr zur geistigen Jugend scheinen, eine Wiedervereinigung der letzten Stufe mit der Kraft und Wärme der ersten. Aber die Natürlichkeit ist hier nicht selbst eine natürliche Ergießung, sondern absichtlich volksgemäße Lebendigkeit für die Wirkung nach Außen. In diesem Gedichte zeigt sich auf andre Weise dieselbe idealische Haltung, welche andre nur allein in der Iphigenia finden wollen.

Es kann nicht meine Absicht sein, in einem Schema seines Stufenganges alle Werke des Künstlers zu ordnen. Um dieß durch ein Beispiel anschaulicher zu machen, erwähne ich nur, daß das Gedicht Prometheus und die Zueignung wohl würdig scheinen, neben den größten Werken desselben Meisters gestellt zu werden. In den vermischten Gedichten überhaupt liebt jeder leicht das Interessante. Aber für die erhabenen Gesinnungen, die hier ausgesprochen sind, lassen sich kaum glücklichere Formen wünschen, und der wahre Kenner müßte im Stande sein, allein aus einem solchen Stück die Höhe, auf der alle stehen, zu errathen.

Nur vom Meister muß ich noch einige Worte sagen. Drei Eigenschaften scheinen mir daran die auffallendsten und bemerkenswerthesten. Erstlich, daß die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedene Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist. Dann der antike Geist, den man bei näherer Bekanntschaft unter der modernen Hülle überall wiedererkennt. Diese glückliche Combination eröffnet eine ganz neue Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Verbindung des Classischen und des Romantischen. Das dritte ist, daß das Eine untheilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meine, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweimahl gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen ist es hervorgegangen und gebildet. Die erste Idee war blos die eines Künstlerromans; nun aber ward das Werk, überrascht von der alles umfassenden Tendenz seiner Gattung, plötzlich viel größer als seine erste Absicht, und es kam die Bildungslehre der Lebenskunst hinzu, und ward der Inhalt und Geist des Ganzen. Eine eben so auffallende Duplicität ist sicht-

bar in der beiden künstlichsten und verstandvollsten Kunstwerken im ganzen Gebieth der romantischen Kunst im Hamlet und im Don Quixote; denn auch diese beiden Werke sind zwiefach gedichtet, und es ist auf die erste Grund-Idee, eine zweite Idee in das schon vollendete Gebilde von neuem hineingedichtet. Auch von Cervantes und Shakespeare kann man sagen, daß jedes ihrer Werke ein neues Individuum ist, und eine Gattung für sich bildet; und in dieser Hinsicht, so wie in der Höhe und Tiefe des künstlerischen Verstandes sind sie die einzigen, mit denen Goethe's poetische Vielseitigkeit eine Vergleichung zuläßt. Die Art, wie Shakespeare den Stoff umbildet, ist dem Verfahren nicht unähnlich, wie Goethe das Ideal einer Form behandelt. Cervantes nahm auch einzelne Formen und bestimmte Romanenwerke von ganz besondrer Art zum Vorbilde. Nur ist Goethe's Kunst durchaus progressiv, und wenn auch sonst ihr Zeitalter jenen günstiger, und es ihrer Größe nicht nachtheilig war, daß sie von niemandem erkannt ward, und allein für sich blieb; so ist doch das jetzige Zeitalter für eine fortschreitende Poesie nicht ohne Mittel und Grundlagen.

Goethe hat sich in seiner langen Laufbahn von solchen Ergießungen des ersten Feuers, wie sie in einer theils noch rohen, theils schon verbildeten Zeit, überall von Prosa und von falschen Tendenzen umgeben, nur immer möglich waren, zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum ersten Mahl die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfaßt, und den Keim eines unbeschränkten Fortschreitens zur höchsten Stufe der Vollkommenheit enthält.

Der Geist, der jetzt rege ist, muß auch diese Richtung nehmen, und so wird es, dürfen wir hoffen, nicht an Naturen fehlen, die fähig sein werden zu dichten, nach Ideen zu dichten. Wenn sie nach Goethe's Vorbilde in Versuchen und Werken jeder Art unermüdet nach dem Höheren und Vollkommnen trachten; wenn sie sich das universelle Streben, die großen Kunst- und Bildungs-Maximen dieses Dichters zu eigen machen, die noch der mannichfaltigsten Anwendung fähig sind; wenn sie wie er, das Sichre des Verstandes dem Schimmer des Geistreichen vorziehen;

so wird jener Keim nicht abermahls in kleinliche Zersplitterung verloren gehen, und Goethe nicht das Schicksal des Cervantes und des Shakespeare haben, sondern der Stifter und Begründer einer neuen Poesie sein können, für die Mitwelt und die Folgezeit, wie es Dante auf andre Weise im Mittelalter gewesen.

Antonio. In dieser letzten Zusammenstellung von Dante und Goethe haben Sie uns wohl nur die concentrirteste Zusammendrängung aller Kraft der Poesie, die aus dem ganzen geschichtlichen Umkreise derselben bekannt ist, mit der mannichfaltigsten Vertheilung und dem leichtesten Wechsel derselben, als gleiche Größen darstellen und ansinnen wollen. Wenn Sie in dieser Weise fortfahren, das positive und das negative Ende der gesammten Dichtkunst, wie es wohl in physikalischen Versuchen geschieht, in Berührung zu bringen; so wird es nicht an einer vortrefflichen Indifferenz fehlen, für Ihre sogenannte neue Schule; denn was andres als eine wunderlich gemischte Indifferenz von allen möglichen und unmöglichen Kunstversuchen kann wohl entstehen, wenn der einmahl allseitig erregte Bildungstrieb ohne Unterlaß nach allen Extremen, in leichter Poesie abwechselnd hinüberspielt?

Amalia. Lassen Sie uns endlich mit diesen ewigen Schülern, die einem wohl die Freude an jedem Meister verderben könnten. Bleiben wir lieber mit sinniger Liebe bei dem Vorbilde jenes reichen Kunstgeistes stehen, welches wir einmahl als das vorzüglichste erkannt haben.

Lothario. Die Sorge für die zukünftige deutsche Poesie bleibe dem Apollo und allen Musen überlassen. Erfreulich aber und zugleich belehrend war es mir, jenen Gang der Entwicklung, der uns früher an den geschichtlichen Epochen der Dichtkunst im Großen dargestellt worden, nun auch in der mannichfach verschlungenen Laufbahn eines einzelnen reichbegabten Dichtergeistes nachgewiesen zu sehen.

Andrea. Mich freut es, daß in dem mitgetheilten Versuch endlich das zur Sprache gekommen ist, was mir gerade die höchste aller Fragen über die Kunst der Poesie zu sein scheint. Nähmlich die von der Vereinigung des Antiken und des Modernen; unter welchen Bedingungen sie möglich, in wie fern sie rathsam sei. Wir sollten vor allem versuchen, diesem Problem ganz auf den Grund zu kommen!

Ludovico. Ich würde gegen die Einschränkungen protestiren, und für die unbedingte Vereinigung stimmen. Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe.

Lothario. Allerdings der Geist! Es möchte sich hier aber wohl die Eintheilung in Geist und Buchstaben anwenden lassen. Was Sie in Ihrer Rede über die Mythologie dargestellt oder doch angedeutet haben, ist, wenn Sie wollen, der Geist, das innre Wesen, die belebende Seele der Poesie. Und Sie werden gewiß nichts dagegen haben können, wenn ich Metrum und dergleichen, ja sogar Charaktere, Handlung, und was dem anhängt, den ganzen Inhalt und Stoff, so wie auch die äußre Form, nur für den Buchstaben halte. Im Geist mag Ihre unbedingte Verbindung des Antiken und Modernen Statt finden; und nur auf eine solche machte unser Freund uns aufmerksam. Nicht so im Buchstaben der Poesie. Der alte Rhythmus z. B. und die gereimten Sylbenmaaße bleiben ewig entgegengesetzt. Ein drittes Mittleres zwischen beiden giebt es nicht; die Versuche einer solchen Verschmelzung würden nur auf Unförmlichkeiten führen. Es ist auch eigentlich unnöthig, und soll es uns genügen, wenn wir in unsern deutschen Naturformen alle wesentliche Bedürfnisse, Richtungen und Verschiedenheiten des metrischen Ausdrucks der alten und neuen Poesie, so viel als nöthig und möglich ist, auf anderm und eigenem Wege erreichen mögen.

Andrea. Auch in andrer Beziehung findet sich ein solcher unbedingter Gegensatz. So habe ich oft wahrgenommen, daß die Behandlung der Charaktere und Leidenschaften bei den Alten und den Modernen schlechthin verschieden ist. Bei jenen sind sie idealisch gedacht, und plastisch ausgeführt, wie die alten Götterbilder. Bei diesen ist der Charakter entweder wirklich geschichtlich, oder doch so

construirt, als ob er es wäre; die Ausführung hingegen ist mehr mahlerisch individuell, nach Art der sprechenden Aehnlichkeit im Porträt.

Antonio. So müssen wir die Diction, die doch eigentlich wohl das Centrum alles Buchstabens sein sollte, wunderlich genug zum Geist der Poesie rechnen. Denn obwohl auch hier in den Extremen jener allgemeine Gegensatz sich offenbart, und im Ganzen der Charakter der alten sinnlichen Sprache und unsrer abstracten entschieden entgegengesetzt ist; so finden sich doch gar viele Uebergänge aus einem Gebiethe in das andre; und ich sehe nicht ein, warum es deren nicht weit mehr geben könnte, wenn gleich keine völlige Vereinigung möglich wäre.

Ludovico. Und ich sehe nicht ein, warum wir uns nur an das Wort, nur an den Buchstaben des Buchstabens halten, und ihm zu gefallen nicht anerkennen sollten, daß die Sprache dem Geist der Poesie näher steht, als andre Mittel derselben. Die Sprache oder das Wort, welches ursprünglich gedacht, identisch mit der symbolischen Kraft, das erste unmittelbare Werkzeug ist, durch welches die Geister wirken und in magische Berührung treten.

Lothario. Man wird beim Dante, bei Shakespeare und andern solchen Dichtern erster Größe Stellen, Wendungen, einzelne Ausdrücke und sonderbar verknüpfte Worte finden, welche an sich betrachtet schon das ganze Gepräge der höchsten Einzigkeit an sich tragen und gerade so gesagt und gestellt, von keinem andern, wie wir es deutlich empfinden, herrühren könnten. Hier stehen nun offenbar Ausdruck und Sprache dem Geiste des Urhebers näher, als andre Werkzeuge und Mittel der Poesie es je sein können.

Antonio. Ich habe nur das an dem Versuch über Goethe auszusetzen, daß die Urtheile darin etwas zu imperatorisch ausgedrückt sind. Es könnte doch sein, daß in andern, uns noch entfernten Regionen der unermeßlichen Kunstwelt, diese neue Kunstsonne, welche Sie uns aufgestellt haben, von jenen fernen Planetenbewohnern, ganz anders angesehen würde, und ihnen in einem andern minder stark glänzendem Lichte erschiene.

Marcus. Ich bekenne gern, daß ich den Stufengang dieses Meisters in der Kunst der Poesie nur so dargestellt habe, wie er mir erscheint. Nähmlich wie es mir vorkommt, nachdem ich

auf's sorgfältigste geforscht habe, mit Hinsicht auf jene Maximen der Kunst und der Bildung, über die wir im Ganzen einig sind.

Antonio. Diese Einigkeit mag wohl nur sehr relativ sein.

Marcus. Es sei damit wie es wolle. Ein wahres Kunsturtheil, werden Sie mir eingestehen, eine ausgebildete, durchaus fertige Ansicht eines Werkes ist immer eine kritische Thatsache wenn ich so sagen darf. Aber auch nur eine Thatsache, und eben darum ist es eine leere vergebliche Arbeit, es motiviren zu wollen; es müßte denn das Motiv selbst ein neues Factum oder eine nähere Bestimmung des ersten enthalten. Oder es geschieht dieses bloß für die Wirkung nach Außen, wo eben nichts übrig bleibt, als zu zeigen, daß wir die Wissenschaft besitzen, ohne welche das Kunsturtheil nicht möglich wäre, die es aber so wenig schon selbst ist, daß wir sie nur gar zu oft mit dem absoluten Gegentheil aller Kunst und alles Urtheils auf's vortrefflichste zusammen bestehen sehen. Unter Freunden bleibt die Probezeigung der Geschicklichkeit besser weg, und es kann doch am Ende in jeder auch noch so künstlich zubereiteten Mittheilung eines Kunsturtheils kein andrer Anspruch liegen, als die Einladung, daß jeder seinen eignen Eindruck eben so rein zu fassen und streng zu bestimmen suche, und dann den andern mitgetheilten Kunsteindruck auch der Mühe werth achte, darüber nachzudenken, ob er damit übereinstimmen könne, um ihn in diesem Falle frei und bereitwillig anzuerkennen.

Antonio. Und wenn wir nun nicht übereinstimmen, so heißt es am Ende: Ich liebe das Süße. Nein, sagt der andre, ganz im Gegentheil, mir schmeckt das Bittre besser.

Lothario. Es darf über manches Einzelne so heißen und dennoch bleibt ein Wissen in Dingen der Kunst sehr möglich. Und ich denke, wenn jene historische Ansicht vollendeter ausgeführt würde, und wenn es gelänge, die Grundgesetze der Poesie auf einem ähnlichen Wege, wie der, welchen unser philosophischer Freund versucht hat, aufzustellen; so würde die Dichtkunst ein Fundament haben, dem es weder an Festigkeit noch an Umfang fehlte.

Marcus. Vergessen Sie nicht das Vorbild, welches so wesentlich ist, uns in der Gegenwart zu orientiren, und uns zugleich beständig erinnert, uns zur Vergangenheit zu erheben, und

der bessern Zukunft entgegen zu arbeiten. So wollen wir wenigstens an jener Grundlage festhalten.

Lothario. Ein wohl überlegter Entschluß, gegen den sich nichts einwenden läßt. Gewiß werden wir auf diesem Wege immer mehr lernen, uns über das Wesentliche einander zu verstehen. Und doch scheint mir, fehlt unserer ganzen Betrachtung noch etwas sehr Wesentliches.

Amalia. Und worin finden Sie dieses Fehlende? Sagen Sie es aber lieber nicht, wenn Sie es uns nicht gleich selbst ergänzen und geben wollen. Ich kenne nichts Quälenderes, als wenn man uns, so wie es die Kritiker machen, nur immer die Unvollkommenheiten und Lücken in einem geliebten Kunstwerk oder in unsern wesentlichen Ideen scharfsinnig nachweis't, ohne uns zugleich auf die harmonische Ergänzung hinzuführen, wo uns dann nach allem Aufwande von Scharfsinn nur das deutliche Gefühl eines schmerzlichen Unzusammenhangs zurückbleibt.

Lothario. Eben die letzte Harmonie des Ganzen, der Mittelpunkt ist es, was ich noch in dieser gemeinsamen Ansicht vermisse. Soll ich aber die Idee, von wo aus ich die Ergänzung herleiten möchte, wenigstens andeuten; so werde ich unvorbereitet, in der freien Rede sehr im Nachtheil stehen gegen die vollständig ausgebildeten Mittheilungen der Freunde; und nur durch die einleuchtende Klarheit des Gedankens, den ich in kurzen Worten als Schlußstein jener früher aufgestellten Grundlagen anfügen will, kann ich hoffen, zu einigem Gleichgewichte mit den gediegenen Arbeiten so ehrenwerther und bewährter Kunstfreunde zu gelangen. Was sie uns aber bis jetzt gegeben haben, waren eigentlich nur erst zwei Elemente der Kunst und Poesie, deren jedes uns von einer zwiefachen Seite dargestellt wurde. Das erste und unentbehrlichste dieser Elemente ist das der deutlich erkannten Kunstbildung nach ihrem bestimmten und abgesonderten Stufengange der gesammten, alten und neuern Poesie, und dasselbe Element wurde uns dann zur unmittelbaren Anwendung, an einem einzelnen reichen Kunstgenie und Vorbilde der Gegenwart, noch näher vor die Augen gerückt. Das zweite Element ist jenes unsichtbare, welches uns die verborgne Wurzel und Quelle aller Dichtung und Sage in der wunderbaren Kraft der Fantasie enthüllt, deren ewiges Wirken

und Schaffen in der symbolischen Welt der Mythologie, oder in der Natursage wie in der Naturanschauung daheim ist. Dasselbe Element hat unser humoristischer Freund nur von einer andern Seite ergriffen, und es in seinem ewigen Kampfe mit der prosaischen Wirklichkeit dargestellt; denn aller wahrhaft poetische Witz und dichterische Humor ist doch nur eine angewandte Fantasie, oder eine indirecte Aeußerungsart derselben.

Antonio. Sie wollen sagen, daß ich die Poesie, und das heißt doch wohl, die dichtende Fantasie, im gebundenen Zustande der sogenannten gemeinen und reellen Wirklichkeit oder im Stande der Erniedrigung zu beobachten und zu zeigen versucht; und das will ich mir schon gefallen lassen, und gern eingeständig sein, wenn es auch nur des Gegensatzes oder der Abwechslung wegen geschehen wäre, da ich von allen Seiten die andern mehr olympisch gestimmten und gesinnten Geister hinreichend bemüht sah, die Kunst in ihrer idealischen Höhe auf das glorreichste zu verherrlichen.

Lothario. Wo uns zwei entgegengesetzte Elemente gegeben sind, es sei für welchen Gegenstand der Natur oder des menschlichen Daseins und Wirkens es wolle; da dürfen wir kühn voraussetzen, daß wir noch ein drittes, als vollendende Einheit des Ganzen, zu jenen ersten zweien anzufügen und aufzusuchen haben.

Wie nun das vollkommenste Wesen in drei Kräften gemeinsam wirkt oder erkannt wird; so beruht auch das innre Leben des Menschen auf jenen drei Principien von Geist, Seele und Körper, oder den drei Blättern im Buche der Ewigkeit, als dem Worte der Verherrlichung und Offenbarung des ewigen Vaters und Schöpfers aller Dinge.

Als ein treuer Spiegel der Menschenseele muß auch die Poesie in jener dreifachen Grundkraft verstanden werden; und es muß also eine Poesie des Geistes, ein dichterisches Element der Seele und ein mehr verkörpertes Darstellungsgenie in der Kunst, abgesondert vorhanden sein und deutlich unterschieden werden können.

Und so verhält es sich auch wirklich. Die materielle Dichtkunst ist diejenige, welche auf der Vorstellung der äußern Gegenstände, der Begebenheiten, Charaktere, Handlungen, Leidenschaften beruht, und diese in der ganzen Fülle der einzelnen Züge, der

eigenthümlichsten Wahrheit und der historischen Wirklichkeit nach den Gesetzen und in dem verklärenden Lichte der Poesie zu schildern versucht. Außer der dramatischen Gattung gehört aber auch der Roman in diese Sphäre; da er, obwohl der äußerlichen Form der Poesie, als prosaische Dichtkunst entsagend, doch auch auf die Darstellung der äußern Welt gerichtet ist, es sei nun zur Entwicklung des innern Lebens, oder in den Verwicklungen und im Spiel des gesellschaftlichen Daseins, dem auch das dramatische Schauspiel und Lustspiel nicht selten gewidmet ist. Einen andern Zweig dieser gröberen und mehr körperlichen Darstellungs-Poesie, bildet die polemische Dichtkunst, welche an einem feindlichen Stoffe und den widerstrebenden Gegenständen einer absichtlich oder willkührlich als unpoetisch aufgefaßten Wirklichkeit ihr Genie und ihre genialische Begeisterung ausläßt; in der Satyre der Volkskomödie oder in der humoristischen Ergießung, und in welcher andern Form sich noch die Poesie des Witzes kund geben mag. Die höchste Stelle aber unter diesen verschiedenen Arten der ganzen Gattung nimmt die tragische Kunst ein, die ich aber lieber, in einem weitern Sinne als idealische Darstellung einer erhabenen oder schönen Wirklichkeit bezeichnen möchte. Diese ganze Art von Poesie nun, soll uns ein treues Bild geben von dem Spiele des innern Daseins im Kampfe mit der äußern Welt. Auf eine andre höhere Stufe und in eine freiere Aussicht der Fantasie führt uns dagegen der epische Sagenstrom; denn dieser hat es gar nicht mehr mit der Gegenwart und Wirklichkeit zu thun, sie mag nun idealisch oder polemisch aufgefaßt werden. Er entspringt einer tieferen Naturquelle, und auch was geschichtlich ist in dieser Poesie der Vergangenheit, wird aufgelöst und verschmilzt in das allgemeine Sagen-Element uralter und ewiger Fantasie, so daß nichts Einzelnes mehr in reeller Absonderung dramatisch hervortreten kann. Die Sage ist mit einem Wort die Seele der Poesie, wo die geistige Bedeutung und die lebendige Darstellung sich gegenseitig vollständig durchdringen; und ist eben darum zugleich auch die Poesie der Natur und unvergänglichen Erinnerung. In dieser Sphäre der Dichtkunst ist das Epos oder der Heldengesang die höchste Art. Das philosophische Naturgedicht oder die

alte Kosmogonie der Göttersage bildet nur einen Zweig, eine Episode desselben; die Romanzen sind die einzelnen, zerstreuten Anklänge der epischen Sage, wie das Idyll bei den Alten ein Fragment vom dichterischen Gemählde war; und das Mährchen ist eine Spielsage, als arabeske Dichtung zum Scherz der Fantasie, in allem Bilderschmuck der blühendsten Poesie.

Es bleibt manches lokal und unbestimmt in der mannichfaltigen Fülle aller dieser verschiedenen Formen und Arten der Poesie, welche oft nah an einander gränzen, eine in die andre übergehen, oder ihren Charakter verwechseln und vermischen. Unstreitig aber kann eine wahre und genügende Theorie der Dichtungsarten, wie unser Freund sie so dringend fordert, nur aus dieser Idee von der dreifachen Grundkraft der Poesie abgeleitet werden.

Eine dritte Gattung, nächst jener materiellen Dichtkunst, und dann der Poesie der Sage und Natur, als dem Seelen-Element aller Mythologie, bildet die Poesie des Geistes, welche in einer noch höhern Region des Göttlichen wandelt. Die lyrische Gattung, der ich eine viel höhere Würde und Bedeutung anweise, als ihr in den bisherigen Darstellungen, die wir uns gegenseitig mitgetheilt haben, bis jetzt zu Theil geworden, ist die eigentliche Sphäre für diese Poesie der Begeisterung. Zwar bricht wohl jedes lebendige Gefühl, welches die Brust des Dichters berührt, schon ganz kunstlos in mannichfache Lieder aus; die Begeisterung in den chorischen Gesängen ist mehrentheils eine vaterländische; und auch die tiefe elegische Liebesklage nimmt eine wesentliche Stelle ein im Kreise der lyrischen Dichtung. Indessen bleibt doch das Göttliche der wahre und eigenthümlichste Gegenstand der höchsten Begeisterung, wie schon der Nahme darauf hinführt; und eigentlich geistliche Gedichte sind kaum anders denkbar, als in der lyrischen Art. Selbst bei den Alten gab wohl die Mythologie den Stoff her für alle epischen Gesänge und dramatischen Werke; aber der tiefere Sinn der Mysterien konnte nur in Hymnen ausgesprochen werden. Symbolisch ist die Sprache, wie die Bilder und Gedanken, in dieser ältesten Poesie; und zwar in einem ganz vorzüglichen Sinne. Denn hier ist das Symbol noch rein und streng in sich geschlossen, als einfache Hieroglyphe, und

ist noch nicht in Sage zergangen oder zur mythischen Geschichte entfaltet. Der alte Hymnus ist die Grundform der lyrischen Dichtung und eben darum auch der Anfang aller Poesie; in welcher Urform, die drei Unterarten der entwickelten lyrischen Kunst, noch wie in der gemeinsamen Wurzel beisammen liegen. Denn der wahre, gottbegeisterte Hymnus vereinigt die Musik und den Wohllaut des kunstlosen Liedes, mit der Hoheit und Begeisterung des chorischen Gesanges, und mit der Tiefe des schwebenden Gefühls und der fortgehenden Gedankenverwebung in der elegischen Dichtung. Die gnomischen Dichtersprüche, als Poesie der Gedanken, bilden nicht sowohl eine Unterart, als einen Zweig und Episode für diese ganze Gattung der Poesie des Geistes und der Begeisterung. Sowohl die geflügelten symbolischen Orakelsprüche des grauen Alterthums, als die wahrhaft dichterischen Epigramme und Sinngedichte einer neuern Zeit, dienen als geistige Blüthen des höchsten Gefühls, oder als lichte Gedankenstrahlen und helle Anhaltspunkte zum Träger und zur reichen Zierde für jenen vollen lyrischen Strom des begeisterten Gesanges. Nehmen wir die höchsten Momente und Lichtpunkte aus der lyrischen Kunst der alten und neuen Poesie zusammen; vereinigen wir in Gedanken die geistige Schönheit des Petrarca, in seiner höheren allegorischen Bedeutung, und die milde Hoheit und ruhige Würde der Begeisterung in den Pindarischen Gesängen. Denken wir uns dann zu jenen höchsten Formen poetischer Kunst und Schönheit, um die Idee der höchsten lyrischen Vollkommenheit zu vollenden, für den innern Gehalt noch die gottbegeisterten Psalmen des heiligen Dichters der Hebräer hinzu; jene geflügelten Lobgesänge auf den Herrn der Heerschaaren, welche zugleich doch auch so menschlich tief gefühlt sind. Denn wenn schon der chorische Gesang der Griechen in seiner kreisenden Bewegung den himmlischen Reigen der Gestirne nachbildet, nach der Idee eines Pythagoras oder Plato von dem Harmonienzauber der Sphären; so stellen uns jene heiligen Gesänge den schaffenden Geist selbst dar, welcher den Orion und das Siebengestirn geordnet hat. Nicht immer schildern sie uns bloß die Sehnsucht des eignen Herzens nach dem göttlichen Urquell, sondern sie entfalten auch die siderischen Wunder der Schöpfung

überall in ihrem herrlichen Reichthum. Nur in lyrischen Sinnbildern lassen sich diese ewigen Geheimnisse der Offenbarung aussprechen, und diese höchste lyrische Gattung ist daher auch die eigentliche Sphäre für die christliche Dichtkunst; dagegen jede christliche Nachbildung oder Aneignung der alten Epopöe und mythischen Dichtung in ihrer heidnischen Form schon in der ersten Anlage den Keim des Mißlungenen mit sich trägt. Aus dieser höchsten Region mag sich aber allerdings dieses göttliche Licht der christlichen Schönheit, wie ein heller Morgenstern über alle Blumengefilde der Fantasie und über das ganze Gebieth der Poesie verbreiten und alles im Geiste der Liebe neu verklären.

Kann es eine Poesie des Unsichtbaren geben, der man es anfühlt, daß sie nicht von dieser Welt ist, so ist es nur diese Poesie der Wahrheit und der göttlichen Geheimnisse. Die wahre symbolische Dichtkunst ist nicht immer und überall, eine kunstlose Natur- und unbewußte Volks- oder auch bloße Sagen-Poesie, der wir ihre nächste Stelle nach der ersten schon angewiesen haben und in hohen Ehren lassen wollen. Jene erste aber ist vielmehr eine nicht bloß mit der äußern Bilderhülle spielende, sondern zugleich den tiefen Sinn erkennende, mithin wissende Poesie. Wenn uns daher unser naturphilosophischer Freund, den Realismus von der dichterischen Seite gezeigt hat, und als Grundlage der Fantasie und Quelle einer neuen tieferen Naturpoesie darstellen wollte; so wäre zu wünschen gewesen, und bliebe noch übrig, nur einen Schritt weiter zu gehen und uns zum Spiritualismus zu erheben. Das heißt, zu jener Denkart, welche der Offenbarung, so wie jeder alten, wenn auch nur Platonischen Theologie zum Grunde liegt; von der auch, weil es der allgemeine Glaube der Urwelt war, die deutlichsten Spuren, aus den Bruchstücken jedweder ältesten, indischen, nordischen oder hellenischen Poesie noch häufig einzeln hervorblicken. Der Spiritualismus aber ist die Lehre von der dreifachen Grundkraft des göttlichen und des menschlichen Daseins, oder von dem vereinigten Wirken und Leben des Geistes und der Seele in Gott und seinem ewigen Worte.

Nur auf dem Grunde dieser Ansicht von den drei Principien des innern Lebens, kann auch die Idee der Poesie vollständig und

ganz erfaßt werden, wie ich es hier anzudeuten versucht habe. Aus dieser vollständigen Idee des Ganzen aber werden dann alle die übrigen Ideen für die verschiedenen Arten und Aeußerungen, Formen und Hervorbringungen der Poesie von selbst erfolgen und leicht in künstlerische Anwendung für jedes Einzelne zu bringen sein.

Antonio. Wir dürfen also nun nichts mehr wünschen, als daß wir Ideen zu Gedichten in uns finden mögen, und dann das gerühmte Vermögen, nach Ideen zu dichten.

Ludovico. Halten Sie es etwa für unmöglich, zukünftige Gedichte im voraus zu construiren?

Antonio. Geben Sie mir Ideen zu Gedichten, und ich getraue mir, Ihnen jenes Vermögen zu geben.

Lothario. Sie mögen in Ihrem Sinne, Recht haben, das für unmöglich zu halten, was Sie meinen. Doch weiß ich selbst aus eigner Erfahrung das Gegentheil. Ich darf sagen, daß einigemahl der Erfolg meiner Erwartungen von einem bestimmten Gedicht entsprochen hat, was auf diesem oder jenem Felde der Kunst nun eben zunächst nothwendig oder doch möglich sein möchte.

Andrea. Wenn Sie dieses Talent besitzen, so werden Sie mir also auch sagen können, ob wir hoffen dürfen, jemahls wieder ein wahrhaft antikes Trauerspiel zu bekommen.

Lothario. Es ist mir im Scherz und auch im Ernst willkommen, daß Sie diese Aufforderung an mich richten, damit ich doch nicht bloß über die Meinung der andern wieder urtheile, sondern wenigstens noch dieses Eine aus eigner Ansicht zum Gastmahl beitrage. Wenn erst der innre Natursinn der alten Götter- und Heldensage, als Riesenstimme der Urzeit auf dem Zauberstrome der Fantasie zu uns herübertönend, durch den Geist einer selbst lebendigen und auch das Leben klar verstehenden Philosophie, uns näher enthüllt und auch für uns wieder erneut und verjüngt sein wird; so kann es möglich sein, Tragödien zu dichten, in denen alles antik, und die dennoch gewiß wären, durch die Bedeutung den Sinn des Zeitalters zu fesseln. Es wäre dabei ein größerer Umfang und eine größere Mannichfaltigkeit der äußern Formen erlaubt, ja sogar rathsam; ungefähr so wie sie in manchen Nebenarten und Abarten der alten Tragödie wirklich Statt gefunden hat.

Marcus. Trimeter lassen sich in unsrer Sprache so vortrefflich bilden, wie Hexameter. Aber die chorischen Sylbenmaaße sind, fürchte ich, eine unauflösliche Schwierigkeit.

Antonio. Wenn Sie den hohen Geist der alten tragischen Kunst nicht ohne das in unsrer Form und Sprache und Versart einheimisch zu machen wissen; durch die rhythmischen Kunststücke wird er sich nicht bannen lassen. Darüber waren wir, glaube ich, vorhin schon einig geworden.

Camilla. Und warum sollte der Inhalt durchaus immer mythologisch, warum dürfte er nicht auch geschichtlich sein?

Lothario. Weil wir bei einem geschichtlichen Gegenstande nun einmahl die moderne Behandlungsart der Charaktere verlangen, welche dem Geist des Alterthums schlechthin widerspricht. Der Künstler würde da auf eine oder die andre Art gegen die alte Tragödie oder gegen die romantische den kürzern ziehen müssen.

Ludovico. Es giebt geschichtliche Momente, die wie ein Gebilde und Gedicht der Fantasie auf uns wirken, und schon in dem nackten Umriß, in den rohen faktischen Grundzügen diesen vollen Charakter kühner Poesie an sich tragen. Auf dieses Gepräge aber und innre Vorwalten der Fantasie kommt es eigentlich an, und nicht darauf, ob die Begebenheit wirklich geschehen ist oder erdichtet. So tritt aus der hellenischen Geschichte, Alexander der Große, wie ein zweiter Achilles, in poetischer Heldengestalt hervor, und sein kurzer Siegeslauf gestaltet sich von selbst zur tragischen Dichtung. Dagegen ließe sich vielleicht ein oder der andre mythische Gegenstand auffinden, dem eine wirklich nüchterne historische Trockenheit beiwohnt, so daß er nicht zur Poesie geeignet wäre.

Camilla. So hoffe ich doch, daß Sie die Niobe zu den glücklichsten und herrlichsten mythologischen Gegenständen rechnen werden. Ich kann mir recht denken und mich darin vertiefen, wie in diesem versteinernden Schmerz und erhabenen Muttergefühl die allgemeine Trauer des Daseins auf eine recht große Weise ausgedrückt sein könnte.

Lothario. Wie in jenem bewunderten Gebilde der Antike, welche uns den tragischen Schmerz und Untergang in solcher Schöne und hohen Anmuth darstellen. Nur verhüte die Charis, welche die tragische Kunst vor allen andern beseelen und beherr-

schen soll, daß jene schmerzliche Versteinerung nicht auch auf den Dichter und sein Werk oder die Hörer unvermerkt mit übergeht.

Marcus. Ich würde noch lieber einen Prometheus wünschen. Dieser denkende Titane, wie er sich den Göttern zum Trotz seine Menschen bildet, ist recht ein Vorbild für den modernen Künstler und Dichter, im Kampf gegen ein widriges Geschick oder eine feindliche Umgebung.

Ludovico. Statt der kaukasischen Felsen, dürfen Sie den neuen Prometheus dann nur an irgend eine von unsern Theaterbühnen fesseln und anschmieden lassen; da wird ihm der titanische Uebermuth schon vergehen.

Antonio. Ich würde unmaaßgeblich zu einem solchen tragischen Versuch, die alte Fabel vom Apollo und Marsyas vorschlagen. Sie scheint mir sehr an der Zeit zu sein; oder eigentlicher zu reden, ist sie wohl immer an der Zeit in jeder wohl verfaßten Literatur. Von allen Seiten vernehmen wir das kritische Geschrei geschäftiger Scythen, oder die ungeberdigen Jammertöne des alten Marsyas, wie man ihm seine gewohnte Haut entreißen will; selten aber nur berührt ein harmonischer Laut von Apollo's göttlicher Leier unser horchendes Ohr.

Amalia. So lassen Sie uns lieber den schönen Garten unserer neuen Poesie sorgfältig verschließen, damit wir nichts vernehmen von dem widrigen Lärm da draußen auf den Gassen und von dem literarischen Jahrmarkte herüber. Da wollen wir dann ungestört und einsam wandeln unter den hohen Cedernbäumen, uns an dem Duft der blühenden Pomeranzenhaine erquicken, in den lieblichen Rosengängen verweilen, oder das Auge an der prachtvollen Hyacinthenflur weiden.

Lothario. Dort mögen wir wohl auch, wenn das Geräusch des Tages vorüber ist, am stillen Abend gemeinsam lustwandelnd, beim milden Sternenschein, die Harmonie der himmlischen Körper betrachten, damit das Echo des geistigen Wohllauts in der eignen Brust erwache, und wir den Nachhall vom ewigen Sphärengesang in irdischer Poesie vernehmen.

Camilla. Und so wollen wir hier für heute unser Gespräch beschließen, bis eine glückliche Muse uns wieder zusammenführt.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalt.

Seite

I. Ueber das Studium der griechischen Poesie. 1795—1796.

Vorrede IX

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst, und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Princip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern. . . 21

Zweites Kapitel.

Weiter: Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objectiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten. . . . 55

Dritten Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden. 78

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler. . . . 109

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland . . . 129

II. Gespräch über die Poesie. . . . 165

Gedruckt bei J. St. v. Hirschfeld.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, Friedrich <<von>>,

Fried. v. Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 5

Wien 1846

Opp. 553 u-5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604589-8